



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Composición de cuatro canciones en género fusión para el formato banda de rock utilizando modos de la armonía moderna.

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de
Licenciado en Instrucción
Musical

Autor:

Barros Rodas Iván Patricio

CI: 0105875264

Correo electrónico: ivan.barros@outlook.es

Director:

Mgst. José Eduardo Urgilés Cárdenas

CI: 0104567417

Cuenca, Ecuador

04-mayo-2021



Resumen:

El presente trabajo de titulación está enfocado en la creación de cuatro canciones de género fusión para el formato banda de rock, utilizando modos de la armonía moderna. Para la realización de dichas composiciones se combinan elementos musicales como melodía, armonía y ritmo, de cada uno de los géneros antes mencionados.

Previo al proceso compositivo se ha procedido a investigar antecedentes históricos del jazz, el funk y el rock. Cabe recalcar además que, en el transcurso de dicha indagación, se ha realizado también un enfoque en las características musicales propias de cada género.

Para abordar la armonía moderna se ha tomado como referencia principalmente al autor Enric Herrera y posteriormente, con la finalidad de ampliar aún más el conocimiento sobre dicha armonía, se han tomado como referentes a Claudio Gabis y Luis Vergés.

Luego, una vez recolectada la información, se procedió a crear las cuatro composiciones y a analizar cada una de ellas, demostrando así que éstas han sido enfocadas al género fusión haciendo uso de la armonía moderna.

Palabras clave: Música. Composición. Género Fusión. Banda de Rock. Modos. Armonía Moderna.



Abstract:

The present degree work is focused on the creation of four fusion genre songs for the rock band format, using modern harmony modes. For the composition of these songs, musical elements such as melody, harmony and rhythm are combined, from each of the aforementioned genres.

Prior to the compositional process, the historical antecedents of jazz, funk and rock have been investigated. It should also be noted that, in the course of this investigation, a focus has also been made on the musical characteristics of each genre.

To address modern harmony, the author Enric Herrera has been taken as a reference and later, in order to further expand the knowledge about this harmony, Claudio Gabis and Luis Vergés were also considered as well.

Then, once the information had been collected, we proceeded to create the four compositions and analyze each one of them, thus demonstrating that they have been focused on the fusion genre using modern harmony.

Keywords: Music. Composition. Fusion Genre. Rock Band. Modes. Modern Harmony.



INDICE DEL TRABAJO

Resumen:	1
Abstract:	2
ÍNDICE DE TABLAS	6
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	7
CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR	¡Error! Marcador no definido.
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	¡Error! Marcador no definido.
DEDICATORIA	12
AGRADECIMIENTO	13
INTRODUCCIÓN	14
Capítulo 1. Géneros de la música	17
1.1. El jazz: Origen	17
1.1.1. 1890 Ragtime	17
1.1.2. Nueva Orleáns	18
1.1.3. 1910 Dixieland	19
1.1.4. 1920 Chicago	19
1.1.5. 1930 Swing	21
1.1.6. 1940 Bebop	21
1.1.8. 1960 Free Jazz	23
1.1.9. Los Setentas	23
1.1.10. Los Ochentas	24
1.2. Características estilísticas del jazz.	25
1.2.1. Melodía en el jazz	25
1.2.2. Armonía en el jazz	27
1.2.3. Ritmo en el jazz	31
1.3. El rock: Origen	33
1.3.1. 50's	33
1.3.2. 60's	34
1.3.3. 70's	35



1.3.4. 80's	35
1.3.5. 90's	36
1.4. Características estilísticas del rock.	37
1.4.1. Melodía en el rock	37
1.4.2. Armonía en el rock	39
1.4.3. Ritmo en el rock	42
1.5 El funk.	43
1.6 Características estilísticas del funk.	43
1.6.1. Melodía en el funk	43
1.6.2. Armonía en el funk	44
1.6.3. Ritmo en el funk	46
Capítulo 2. Armonía Moderna.	47
2.1. Definición de Armonía Moderna.	47
2.2. Modos Gregorianos.	47
2.3. Definición de Modos Gregorianos.	52
2.3.1. Modo Jónico.	52
2.3.2. Modo Dórico.	53
2.3.3. Modo Frigio.	54
2.3.4. Modo Lidio.	56
2.3.5. Modo Mixolidio.	57
2.3.6. Modos Eólico.	59
2.3.7. Modo Locrio.	60
Capítulo 3. Análisis	63
3.1. Metodología de análisis	63
3.2. Análisis de "Dórico 1848".	64
3.2.1. Aspectos del tiempo.	64
3.2.2. Aspectos melódicos	66
3.2.3. Aspectos de instrumentación	69
3.2.4. Aspectos de tonalidad y textura	72
3.2.5. Aspectos de dinámica	73
3.2.6. Aspectos mecánicos y electromusicales.	74



3.3. Análisis de “Funk Dórico”.	75
3.3.1. Aspectos del tiempo.	75
3.3.2. Aspectos melódicos	77
3.3.3. Aspectos de instrumentación	83
3.3.4. Aspectos de tonalidad y textura	85
3.3.5. Aspectos de dinámica	87
3.3.6. Aspectos mecánicos y electromusicales.	88
3.4. Análisis de “Lidio 2229”.	89
3.4.1. Aspectos del tiempo.	89
3.4.2. Aspectos melódicos	91
3.4.3. Aspectos de instrumentación	98
3.4.4. Aspectos de tonalidad y textura	101
3.4.5. Aspectos de dinámica	102
3.4.6. Aspectos mecánicos y electromusicales.	102
3.5. Análisis de “Mixofrigio 334”.	103
3.5.1. Aspectos del tiempo.	104
3.5.2. Aspectos melódicos	106
3.5.3. Aspectos de instrumentación	114
3.5.4. Aspectos de tonalidad y textura	117
3.5.5. Aspectos de dinámica	118
3.5.6. Aspectos mecánicos y electromusicales.	119
Conclusiones	121
Recomendaciones	126
Bibliografía y Fuentes de Investigación	128
ANEXOS	130



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Notas características disponibles y no disponibles de los modos.....	51
Tabla 2 Armonización de los grados del modo Jónico	53
Tabla 3 Armonización de los grados del modo Dórico.	54
Tabla 4 Armonización de los grados del modo Frigio.....	56
Tabla 5 Armonización de los grados del modo Lidio.....	57
Tabla 6 Armonización de los grados del modo Mixolidio.	59
Tabla 7 Armonización de los grados del modo Eólico.....	60
Tabla 8 Armonización de los grados del modo Locrio.....	62
Tabla 9 Resumen de Aspectos de Tiempo.....	65
Tabla 10 Resumen de Aspectos de Instrumentación.	72
Tabla 11 Resumen de Aspectos de tonalidad y textura.	72
Tabla 12 Resumen de Aspectos mecánicos y electromusicales.....	75
Tabla 13 Resumen de Aspectos de Tiempo de “Funk Dórico”	76
Tabla 14 Resumen de Aspectos de tonalidad y textura “Funk Dórico”.	86
Tabla 15 Resumen de Aspectos mecánicos y electromusicales de “Funk Dórico”.....	89
Tabla 16 Resumen de Aspectos de Tiempo de “Lidio 2229”.....	91
Tabla 17 Resumen de Aspectos de tonalidad y textura “Lidio 2229”.....	101
Tabla 18 Resumen de Aspectos mecánicos y electromusicales de “Lidio 2229”.....	103
Tabla 19 Resumen de Aspectos de Tiempo de “Mixofrigio 334”.....	105
Tabla 20 Resumen de Aspectos de tonalidad y textura “Mixofrigio 334”.....	117
Tabla 21 Resumen de Aspectos mecánicos y electromusicales de “Mixofrigio 334”.....	120



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Scott Joplin en junio 1903 Fuente: Wikipedia.....	17
Ilustración 2 Louis Armstrong en 1953. Fuente: Wikipedia.....	20
Ilustración 3 Miles Davis. Fuente: Wikipedia	22
Ilustración 4 Autumn Leaves, Análisis Melódico.....	26
Ilustración 5 Autumn Leaves, Análisis Armónico.....	28
Ilustración 6 So What, Análisis Armónico	30
Ilustración 7 Fragmentos de las obras: Autumn leaves, Bluesette, Take Five	32
Ilustración 8 Elvis Presley en 1957. Fuente: Wikipedia.....	33
Ilustración 9 Come Together análisis melódico.....	38
Ilustración 10 Highway to Hell análisis melódico.....	39
Ilustración 11 Yesterday análisis armónico	40
Ilustración 12 Rock you like a Hurricane	41
Ilustración 13 Fragmento de obras: Highway to hell, Yyz, Money.....	42
Ilustración 14 Get Up frase melódica	44
Ilustración 15 Isn't She Lovely análisis armónico.....	45
Ilustración 16 Get Up ritmo de batería	46
Ilustración 17 Nota característica principal y secundaria. Fuente: Basado en Herrera, 1995	49
Ilustración 18 Modo Jónico análisis interválico	52
Ilustración 19 Modo Dórico análisis interválico.....	53
Ilustración 20 Modo Frigio análisis interválico	55
Ilustración 21 Modo Lidio análisis interválico	56
Ilustración 22 Modo Mixolidio análisis interválico.....	58
Ilustración 23 Modo Eólico análisis interválico	59
Ilustración 24 Modo Locrio análisis interválico	61
Ilustración 25 Forma de "Dórico 1848".....	65
Ilustración 26 Sección A "Dórico 1848" Análisis melódico	66



Ilustración 27 Sección A “Dórico 1848” Análisis melódico	67
Ilustración 28 Sección B “Dórico 1848” Análisis melódico	67
Ilustración 29 Sección A ‘ “Dórico 1848” Motivo melódico Guitarra Eléctrica 1	68
Ilustración 30 Sección A ‘ “Dórico 1848” Variación motivica Bajo Eléctrico	68
Ilustración 31 Sección A ‘ “Dórico 1848” Desarrollo motivico	68
Ilustración 32 Sección A ‘ ‘ “Dórico 1848” Arpegio final	69
Ilustración 33 Guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico progresión Frase “c” Sección A ‘ Base Armónica	70
Ilustración 34 Guitarra eléctrica 1 y bajo eléctrico Melodía Frases “a” y “b” Sección A ‘ Base Melódica	71
Ilustración 35 Batería y bajo eléctrico Frase “b” Sección A Base Rítmica	71
Ilustración 36 Dinámica en las secciones de “Dórico 1848” Aspectos de Dinámica	74
Ilustración 37 Forma de “Funk Dórico”.	76
Ilustración 38 Introducción “Funk Dórico” Análisis melódico.	77
Ilustración 39 Sección A “Funk Dórico” Análisis melódico.	78
Ilustración 40 Puente al finalizar la sección A “Funk Dórico” Análisis melódico	79
Ilustración 41 Sección B “Funk Dórico” Análisis melódico.	79
Ilustración 42 Puente al finalizar la sección B “Funk Dórico” Análisis melódico	80
Ilustración 43 Sección A ‘ “Funk Dórico” Análisis melódico.	81
Ilustración 44 Sección A ‘ ‘ “Funk Dórico” Análisis melódico.	82
Ilustración 45 Sección C “Funk Dórico” Análisis melódico.	82
Ilustración 46 Guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico progresión Sección A Base Armónica “Funk Dórico”	83
Ilustración 47 Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico Melodía Sección C Base Melódica “Funk Dórico”	84
Ilustración 48 Guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico y batería Sección B Base Rítmica “Funk Dórico”	85
Ilustración 49 Dinámica en la sección B de “Funk Dórico” Aspectos de Dinámica	87
Ilustración 50 Forma de “Lidio 2229”	91
Ilustración 51 Introducción “Lidio 2229” Análisis melódico	92
Ilustración 52 Sección A “Lidio 2229” Análisis melódico	92



Ilustración 53 Sección A “Lidio 2229” Análisis melódico.....	93
Ilustración 54 Sección B “Lidio 2229” Análisis melódico.....	94
Ilustración 55 Sección C “Lidio 2229” Análisis melódico.....	94
Ilustración 56 Sección B’ “Lidio 2229” Análisis melódico.....	95
Ilustración 57 Sección D “Lidio 2229” Análisis melódico.....	96
Ilustración 58 Sección B’’ “Lidio 2229” Análisis melódico.....	97
Ilustración 59 Sección C “Lidio 2229” Análisis melódico.....	98
Ilustración 60 Guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico progresión Sección C Base Armónica “Lidio 2229”.....	99
Ilustración 61 Guitarra eléctrica 1 y bajo eléctrico melodía Sección B’ Base Melódica “Lidio 2229”.....	100
Ilustración 62 Guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico y batería Sección A Base Rítmica “Lidio 2229”.....	100
Ilustración 63 Forma de “Mixofrigio 334”.....	105
Ilustración 64 Introducción “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	106
Ilustración 65 Sección “A” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	107
Ilustración 66 Sección “A’” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	108
Ilustración 67 Sección “B” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	109
Ilustración 68 Sección “C” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	109
Ilustración 69 Sección “C” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	110
Ilustración 70 Sección “B’’” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	112
Ilustración 71 Sección “B’’’’” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	112
Ilustración 72 Sección “D’’’’” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	113
Ilustración 73 Sección “E” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.....	114
Ilustración 74 Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico progresión Sección “A” Base Armónica “Mixofrigio 334”.....	115
Ilustración 75 Guitarra eléctrica 1 y guitarra eléctrica 2 Sección “D” Base Melódica “Mixofrigio 334”.....	116
Ilustración 76 Guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico y batería Sección “B” Base Rítmica “Mixofrigio 334”.....	116
Ilustración 77 Dinámicas presentes en “Mixofrigio 334” Aspectos de Dinámica.....	119



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Iván Patricio Barros Rodas, autor del trabajo de titulación "Composición de cuatro canciones en género fusión para el formato banda de rock utilizando modos de la armonía moderna", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 04 de Mayo de 2021

Iván Patricio Barros Rodas

C.I: 0105875264



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Iván Patricio Barros Rodas en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Composición de cuatro canciones en género fusión para el formato banda de rock utilizando modos de la armonía moderna", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 04 de Mayo de 2021

Iván Patricio Barros Rodas

C.I: 0105875264



DEDICATORIA

El presente trabajo de titulación lo dedico a mis padres, quienes han sido un pilar incondicional en mi desarrollo tanto personal como profesional. A quienes agradezco, admiro y respeto, pues han hecho hasta lo incansable por brindarme su apoyo.



AGRADECIMIENTO

Agradecer una vez más a mis padres por el respeto y apoyo que me han brindado, a mi hermana por ser siempre la primera oyente y crítica de mis composiciones, así como también mi confidente y amiga.

A mi tutor de tesis, Mgst. José Urgilés, por la paciencia que ha tenido para conmigo en el proceso de desarrollo del presente trabajo de titulación.

A mis amigos, que no sólo han compartido sus conocimientos, sino que han logrado motivarme, incentivar me, y han despertado cariño y respeto.

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto consiste en la creación de cuatro obras en el ámbito del género fusión, para el formato banda de rock, utilizando los modos gregorianos de la Armonía Moderna, para lo cual se tomará como referencia los libros “Teoría Musical y Armonía Moderna vol I y Vol II” de Enric Herrera (1980).

Así, la investigación parte de la fundamentación teórica de dicha armonía y el uso de los modos, lo cual permite establecer la base conceptual del proyecto. Adicionalmente, será tomado en cuenta el análisis de las técnicas compositivas y de ejecución en género fusión. Partiendo de esta base es que se procederá a analizar y grabar las obras compuestas.

Por otra parte, este trabajo de titulación ha tomado un enfoque cualitativo, lo que implica realizar una comparación y descripción de elementos musicales de los géneros que se han seleccionado, para esto se ha realizado una revisión bibliográfica que ha permitido generar una base compilatoria de información referente a la temática propuesta.

Dentro de los resultados obtenidos se destaca la comprensión de la diferencia en cuanto a las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas empleadas en los géneros seleccionados. Cada uno de éstos se desarrolla bajo su propia base estilística y estética a pesar de provenir todos de un género común: el blues; así, han desarrollado un lenguaje propio, enriqueciéndose de diferentes influencias. De esta manera, el conocer dichas diferencias facilita el proceso compositivo, lo que se puede evidenciar en las composiciones realizadas. Asimismo, al momento de fusionar los géneros se debe tener claro los aspectos y características destacadas de cada uno, como el movimiento melódico, armónico y rítmico.

Como se menciona anteriormente, el objetivo general para el presente proyecto plantea componer cuatro canciones en el género fusión para el formato banda de rock, utilizando modos de armonía moderna; por lo que los objetivos específicos que se desprenden de éste, fueron desarrollados en los capítulos del proyecto; en donde se fundamentó teóricamente la armonía moderna y el uso de los modos, con la finalidad de establecer la base conceptual del proyecto, analizar las técnicas compositivas y de ejecución en el género fusión de obras representativas, y finalmente realizar el análisis y grabación las obras compuestas.

De esta manera, la estructura del proyecto está compuesto por tres capítulos. El capítulo uno está enfocado en la recopilación de información con la finalidad de establecer un antecedente histórico de los géneros seleccionados para realizar la fusión; mencionándose además las características estilísticas de cada uno, las cuales comprenden elementos como: melodía armonía y ritmo.

En cuanto al capítulo dos, éste se enfoca netamente en la armonía moderna y el uso de los modos. Así, se presentan la definición de armonía moderna; una explicación de los modos gregorianos junto con la descripción de cada uno de estos; y el manejo armónico y melódico en la armonía modal. Así, este apartado ha sido desarrollado con la finalidad de contar con una fundamentación teórica sobre el uso de dicha armonía para su correcto entendimiento y utilización, lo cual ha servido como base previa para realizar las composiciones.

En el capítulo tres se describe brevemente la metodología seleccionada para realizar los análisis, pues este capítulo está enfocado en examinar cada una de las obras compuestas. Este análisis abarca aspectos de tiempo; melódicos; de instrumentación; así como también de tonalidad y textura; de dinámica; y aspectos mecánicos y electro-musicales. A cada una



de las obras se les ha aplicado dichos aspectos del análisis con la finalidad de comprender si se ha logrado establecer una fusión de los géneros seleccionados.

Finalmente, como resultado de la investigación realizada, se exponen algunas conclusiones que pueden ser útiles para los lectores del presente proyecto.

Capítulo 1. Géneros de la música

1.1. El jazz: Origen

1.1.1. 1890 Ragtime

Según Berendt (1986), la ciudad de Sedalia, al sur del estado de Missouri, fue la cuna del estilo Ragtime. Ahí, Scott Joplin, compositor y pianista, desarrolla este estilo, que surge debido a que sus obras, al ser composiciones pianísticas y estar escritas, carecen de ese carácter tan primordial para el jazz que es la improvisación. Sin embargo, a pesar de no poseer dicho elemento, se lo sigue considerando parte de la historia del jazz porque contiene el *swing*, que aún de forma muy rudimentaria está presente en este estilo, ya que “en Joplin, como en general en el ragtime, había muchos elementos de la antigua tradición musical europea que se unían al sentido rítmico de los negros” (Berendt, 1986, p. 20).

Por su parte, Jelly Roll Morton, oriundo de Nueva Orleáns, interpreta el *Rag* de una forma más libre; así, su nombre es importante porque se lo conoce como el primer pianista de jazz que realizó improvisaciones sobre sus propios temas, que eran *rag* o derivados del mismo.



Ilustración 1 Scott Joplin en junio 1903 Fuente: Wikipedia

1.1.2. Nueva Orleáns

A principios de siglo, Nueva Orleans era la suma de gente que emigraba de distintas partes; desde franceses, españoles, italianos, alemanes, hasta esclavos negros de África. Es debido a aquello que la presencia musical se ve enriquecida por múltiples géneros y estilos musicales. Con relación a esto, Barentd (1986) afirma que:

Se cantaban canciones populares inglesas, se bailaban danzas españolas, se tocaba música folklórica y de ballet de Francia, se marchaba al son de bandas militares que seguían los modelos prusiano o francés. En las iglesias se escuchaban los himnos y corales de anglicanos y católicos, de bautistas y metodistas, y en todos los sonidos se mezclaban los *shouts* -los gritos cantados de los negros-, sus bailes y sus ritmos. (p. 22)

De esta manera, Nueva Orleáns se convirtió en punto de encuentro musical y cultural, incluso sus influencias se extendían a la música que se producía fuera de ella, en el campo, que se veía reflejada en los *work songs* que cantaban los negros mientras trabajaban, o incluso en los *spirituals* que entonaban en las ceremonias, así como también en los *blues folklóricos*. Así, fue la conjugación de toda esta amalgama de géneros que dio paso al jazz.

Es de esta manera cómo el estilo de Nueva Orleáns nace de la combinación de diferentes grupos culturales y raciales; estableciéndose un ritmo ligado a las marchas europeas; sin embargo los acentos, al igual que en la marcha, están en los tiempos uno y tres, aunque ya se empiezan a acentuar los tiempos dos y cuatro.

1.1.3. 1910 Dixieland

Según Berendt, “en nueva Orleáns, el jazz no era un privilegio exclusivo de los negros” (p. 26); así, las orquestas formadas en esa época estaban formadas tanto por blancos como por gente negra. En cuanto al estilo de estas bandas, las de blancos tenían un carácter menos expresivo, pero con mayores recursos técnicos, mientras que las bandas de negros tenían una necesidad más enfocada en el entusiasmo y alegría vital, con un ambiente cargado de *blues*.

Por tanto, si bien lo usual es identificar a las bandas de Dixieland como bandas de blancos y a las de Nueva Orleáns como bandas de negros, ésta es una percepción errónea, ya que el jazz nace del encuentro entre blancos y negros, sin que exista una preferencia por una u otra clase racial; es decir, que el género perdería su esencia si predominaran los rasgos de la cultura blanca o si lo hicieran los de la cultura negra.

1.1.4. 1920 Chicago

Debido a la primera guerra mundial, los músicos del sur de Estados Unidos se vieron obligados a emigrar al norte del país, siendo Chicago uno de los lugares elegidos, sitio que ya fascinaba a los músicos de Nueva Orleáns desde hace algún tiempo. El estilo de Nueva Orleáns tuvo su apogeo en los años veinte en Chicago; en ese entonces, se pudieron grabar famosos discos de Jazz de Nueva Orleáns. Entre los grandes músicos que hicieron su aparición en esta época se encuentran Jelly Roll Morton, King Oliver, Louis Armstrong, entre otros.

En el transcurso del período estilístico de Chicago, los músicos que llegaron a dicha ciudad desarrollaron una nueva forma de tocar blues, considerado como el blues clásico. Este género tuvo una gran época; se definió su estructura de doce compases, expandiéndose este estilo y generando un mestizaje con el jazz. De esta manera, Ernest Borneman explica que “(...) todo el Jazz no era sino una aplicación del blues a la música europea o, a la inversa, la aplicación de la música europea al blues” (Berendt, 1986, p. 32).

Así, el conocido como estilo de Chicago se desarrolló por jóvenes blancos; quienes eran alumnos, aficionados, y músicos que, entusiasmados e influenciados por los grandes músicos del jazz de Nueva Orleáns, decidieron imitarlos. Del intento de imitación de este estilo aparece lo que se conocerá como el estilo Chicago, un estilo en el que la parte del solista adquiere cada vez mayor importancia. Asimismo, el instrumento que empieza a adquirir relevancia es el saxofón; Bix Beiderbeck, cornetista, es el mayor representante de este estilo.



Ilustración 2 Louis Armstrong en 1953. Fuente: Wikipedia

1.1.5. 1930 Swing

El *swing* nace de la migración de Chicago hacia Nueva York. En ese entonces, en la época del auge de este estilo, se masificó el formato de las *big bands*, las cuales hacían uso de la forma de la pregunta y respuesta, conocida también como “llamado y respuesta”, que proviene de la música africana; la cual se aplica a los grupos de trompetas, trombones y saxofones. A pesar de la importancia del nuevo gran formato que se desarrolla en esta época, el solista no perdió importancia, sino que fue adquiriendo cada vez más valor.

1.1.6. 1940 Bebop

El *bebop* nace como una forma de crear algo nuevo que fuera en contra de lo que estaba de moda. El *swing* había llegado a popularizarse tanto, que como afirma Berendt (1986) “se lo ha llamado «el mayor negocio musical de todos los tiempos»” (p. 37). Por lo tanto, el *bebop* se formó de la reunión de los músicos más importantes en el Minton’s.

En el desarrollo de este estilo de jazz, el intervalo de quinta disminuida fue el más importante; incluso, de entre tantas teorías, hay una que dice que su nombre proviene del uso de este intervalo, ya que se volvió un rasgo característico, mientras la música adquiría una nueva forma y se enriquecía armónicamente. En cuanto a la forma, el tema se presenta al inicio y al final, interpretado al unísono, generalmente por dos instrumentos de viento, mientras que por su parte las improvisaciones las se realizaban manteniendo la forma y las interpretaba el solista. Según Berendt, el bebop posee “frases frenéticas y nerviosas, que a veces parecen ser ya menos fragmentos melódicos” (1986, p. 39).

1.1.7. 1950 Cool Bop, Hard Bop

El *cool jazz* empieza a desarrollarse a finales de los cuarenta; Miles Davis, con tan solo dieciocho años, tocaba en el quinteto de Dizzy Gillespie, y, poco a poco, el joven comienza a hacerlo cada vez de forma más equilibrada. En su surgimiento, la forma más representativa de *cool jazz* se podía encontrar en la orquesta de Miles Davis. Asimismo, Lennie Tristano, un pianista de Chicago que llegó a Nueva York, cuando funda su *New School of Music*, aporta a este estilo la “(...) fundamentación a través de su música y de sus ideas” (Berendt, 1986, p. 45); así, la influencia de este pianista ha hecho un aporte importante tanto en la armonía como en las líneas melódicas largas.

Por otro lado, el *Hard Bop* surge en East Coast, donde un grupo de negros tocaba *bebop* moderno; nuevo estilo que está enriquecido por el mayor conocimiento de los armónicos y un perfeccionamiento en la técnica instrumental.

Posteriormente, ambas direcciones estilísticas retomaron el *blues* y los cantos *gospel*, lo que los llevó a enfocarse en el funk y el soul. El *Soul* tenía sus raíces en la música de iglesias evangelistas, y el funk se encontraba enraizado al *blues*.

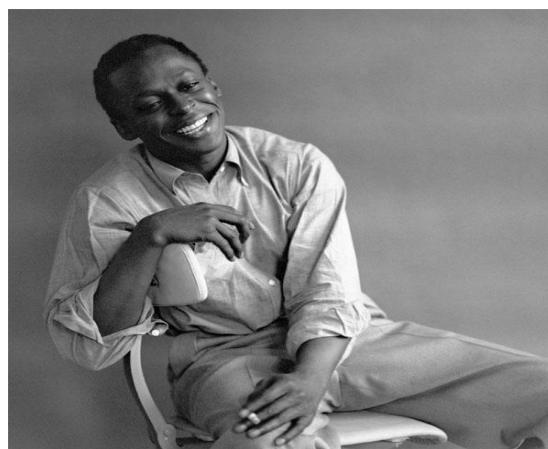


Ilustración 3 Miles Davis. Fuente: Wikipedia

1.1.8. 1960 Free Jazz

Este estilo nace del rompimiento de la tonalidad -lo cual ya había pasado con la música clásica hace cuarenta o cincuenta años, y surge como una búsqueda por tocar jazz de una forma nueva y diferente.

Para la nueva generación de músicos que toca free jazz, hacia el final de los años cincuenta y principios de los sesentas, estaba agotada la mayor parte de lo que el jazz hasta entonces usual podía ofrecer en cuanto a maneras de ejecutar y proceder, a desarrollos armónicos y simetría métrica. (Berendt, 1986, p. 52).

Este estilo, a pesar de haberse alejado de la tonalidad, también hizo un aporte rítmico; lo que nace a raíz de que, por cuestiones raciales, los negros se enfocaron en la cultura India, como una forma de liberarse de la raza blanca, y como una manera de desligarse tanto de su credo, de su música, como de su cultura en general. Es por ello que aprovecharon los ritmos de las culturas musicales de la India para liberarse de la unidad de tiempo, del beat y de los ritmos del jazz tradicional y todo lo que los vinculaba con la raza blanca.

De esa forma, a lo largo del tiempo, el jazz se fue enriqueciendo con diversos elementos culturales, adquiriendo así un amplio lenguaje expresivo: “en pocos años, el free jazz se convirtió en una forma de expresión ricamente articulada que comanda toda clase de escala de las emociones humanas” (Berendt, 1986, p. 64).

1.1.9. Los Setentas

En esta época el Jazz toma un nuevo enfoque, y se crea una fusión de géneros; la libertad del free jazz había dado paso a una nueva percepción musical, la fusión y mezcla de estilos como el rock, la música india y diversas culturas musicales, logró algo importante:

Los músicos comprendieron por qué había sido necesaria la libertad: no para que cada quien hiciera su capricho, sino, antes bien, para capacitar a los músicos de jazz a hacer un uso libre de todos los elementos cuyas características autoritarias y automáticas habían superado. (Berendt, 1986, p. 72)

En el aspecto armónico, los músicos de jazz no abandonaron la armonía para enfocarse netamente en un aspecto atonal, más bien, se liberaron de las progresiones y estructuras establecidas, preparando nuevas armonías estéticamente “bellas”. En cuanto a la parte rítmica, así como con la armonía, tuvieron que desvincularse de los ritmos establecidos para poder emplear todo tipo de métrica y ritmo; sea éste constante o no, esto les permitió tener mucha más libertad e independencia. Por lo tanto, en palabras de Berendt “el jazz de los setentas melodiza y estructura la libertad del jazz de los sesentas” (1986, p.73).

1.1.10. Los Ochentas

En esta década hay un retorno al *swing*; los músicos interesados por el jazz, el rock y la fusión, tocan música de los grandes maestros de la época del swing. También se da un notable regreso al bebop; esta sería la tercera vez en la historia del jazz que dicho estilo está presente. Asimismo, los músicos de free jazz también forman parte de este resurgimiento, incorporando sus conocimientos y experiencia para crear lo que se llamaría “*free bop*”.

Por otro lado, como influencia del jazz-rock que estuvo presente en la década anterior, se da un surgimiento del denominado free-funk, que es la combinación de improvisaciones totalmente libres en instrumentos de viento con la influencia de los ritmos y sonidos del funk.

1.2. Características estilísticas del jazz.

1.2.1. Melodía en el jazz

La característica más importante que se destaca en la melodía del jazz es el ritmo. Esto implica que en las melodías esté implícito el uso de la síncopa, que se logra anticipando o retardando el ataque de la nota (Pease, 2003). Latham define la síncopa como el “desplazamiento del acento de la música de un tiempo fuerte a uno débil” (2008, p. 1400). El propósito de sincopar las melodías da como resultado lo que se conoce como *swing* (Pease, 2003).

En la siguiente ilustración del famoso standard de jazz que lleva por nombre *Autumn Leaves* se puede apreciar esta característica tan predominante en los temas de jazz, que es la síncopa. Se puede observar que las frases melódicas se desarrollan en el segundo y cuarto tiempo del compás respectivamente. Este desplazamiento de la melodía hacia los tiempos débiles del compás crea lo que se denomina como síncopa, el cual es un recurso que ocupan los músicos de jazz para generar lo que han denominado como *swing*.

AUTUMN LEAVES

SCORE

JOHNNY MERCER



The musical score for 'Autumn Leaves' is presented in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, and 24 indicated at the start of their respective lines. Chord symbols are written above the notes, indicating the harmonic structure. The chords include A-, D7, GMA7, F#-7b5, B7, E-, B7b9, E-7, E9, D-7, and D7. The melody is written in a treble clef, and the score concludes with a double bar line at measure 24.

Ilustración 4 Autumn Leaves, Análisis Melódico.

1.2.2. Armonía en el jazz

La armonía en el jazz es principalmente tonal y modal. Se debe entender que el jazz hace uso de armonía funcional, progresiones, como la progresión II – V – I (la cual se caracteriza por ser de uso frecuente en el jazz), cadencias, funciones tonales, sustituciones armónicas, entre otros. Adicionalmente, el sonido distintivo del jazz recae en el uso de acordes con séptima a los cuales se les suele añadir sus tensiones respectivas, novena, oncenava y trecena, los cuales son acordes contruidos a partir de la superposición de intervalos de tercera (Pease, 2003).

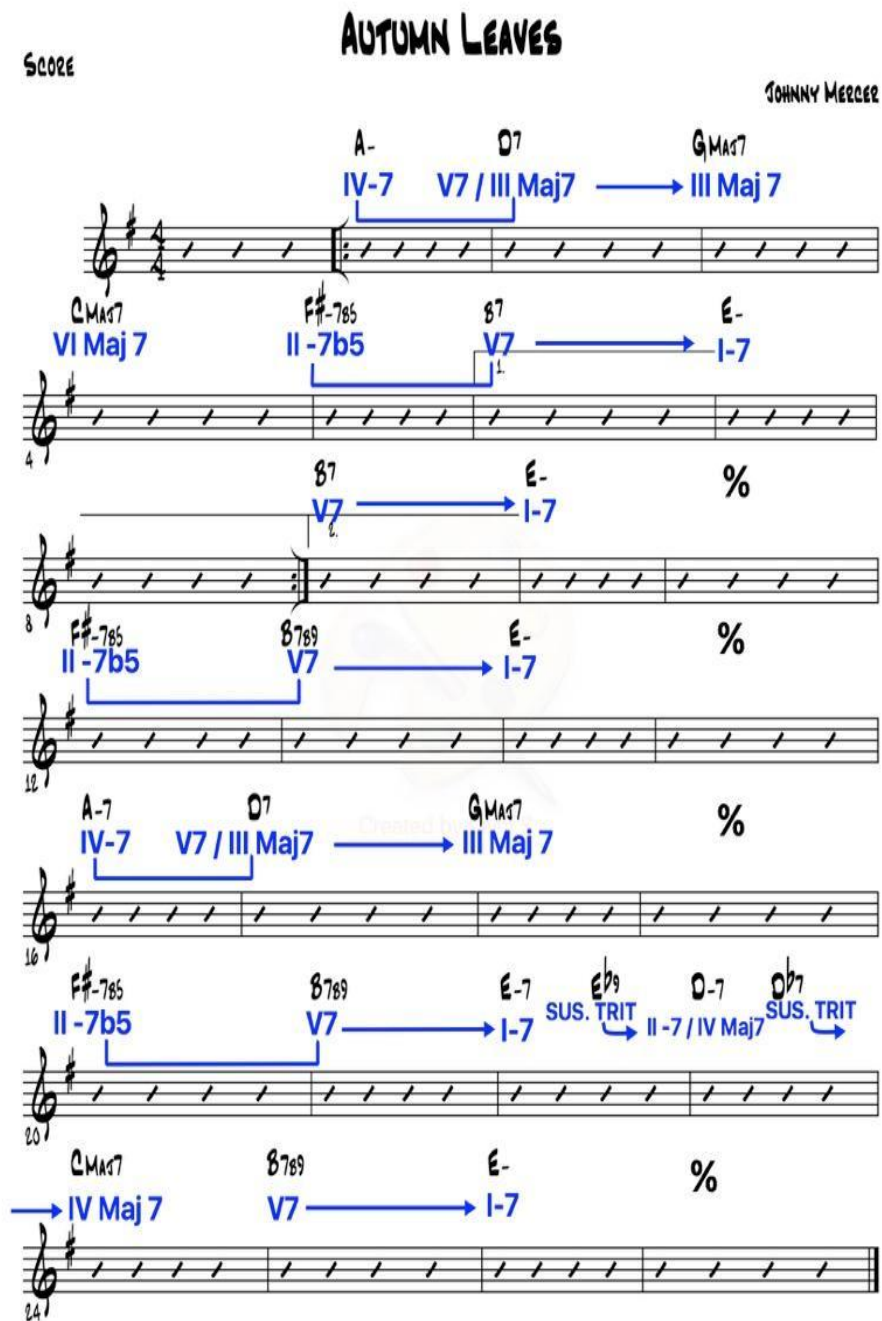
Compositores como George Russell y Miles Davis comienzan a hacer uso de los modos a finales de los cincuenta. Russell usó varias escalas y modos en una relación politonal y polimodal. Por su parte, Miles Davis revolucionó el mundo del jazz con su álbum “Kind of Blue” el cual poseía composiciones modales, que tuvieron notoriedad por sus ritmos armónicos extendidos y por el uso de *ostinatos* (Pease, 2003). Bill Evans quien formó parte de la grabación de dicho álbum, contribuyó con un aporte importante al nuevo acercamiento modal: el uso de acordes por cuartas y segundas como en terceras; esta sonoridad poco convencional fue adoptada posteriormente y ha sido absorbida y usada desde entonces (Pease, 2003).

En la siguiente ilustración se puede apreciar el uso de la armonía funcional en un estándar de jazz compuesto con armonía tonal. Se ha enmarcado en corchetes las progresiones II-V-I, con lo cual se logra observar la evidente predominancia del uso de esta progresión. Esto es algo que aparece en la mayoría de estándares, pues su uso constituye un recurso característico en este tipo de género. Cabe recalcar que cada grado de esta progresión cumple con las funciones tonales respectivas, ya sean, subdominante, dominante y tónica, las

cuales son de vital importancia en el uso de la armonía funcional. También se puede destacar el uso de sustitutos tritonales como una forma de enriquecer la armonía y agregar un colorido diferente a la obra.

AUTUMN LEAVES

SCORE JOHNNY MERCER



The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The harmonic analysis is as follows:

- Measures 1-4:** C^{Maj7} (VI Maj 7) → F#^{-7b5} (II -7b5) → B⁷ (V7) → E⁻ (I-7). Above the staff, A⁻ (IV-7) and D⁷ (V7 / III Maj7) are shown, with an arrow pointing to G^{Maj7} (III Maj 7).
- Measures 5-8:** B⁷ (V7) → E⁻ (I-7). Measure 8 ends with a percentage sign (%).
- Measures 9-12:** F#^{-7b5} (II -7b5) → B^{7b9} (V7) → E⁻ (I-7). Measure 12 ends with a percentage sign (%).
- Measures 13-16:** A⁻⁷ (IV-7) → D⁷ (V7 / III Maj7) → G^{Maj7} (III Maj 7). Measure 16 ends with a percentage sign (%).
- Measures 17-20:** F#^{-7b5} (II -7b5) → B^{7b9} (V7) → E⁻⁷ (I-7) → E^{b9} (SUS. TRIT) → D⁻⁷ (II -7 / IV Maj7) → D^{b7} (SUS. TRIT).
- Measures 21-24:** C^{Maj7} (IV Maj 7) → B^{7b9} (V7) → E⁻ (I-7). Measure 24 ends with a percentage sign (%).

Ilustración 5 Autumn Leaves, Análisis Armónico

La Ilustración 6 permite apreciar el uso de la armonía modal en las composiciones de jazz. La cantidad de acordes utilizados en la armonía modal, en comparación con los que se ocupa en la armonía tonal es evidentemente menor, el motivo de esto recae en que los compositores de jazz que hacen uso de la armonía modal no buscan generar un movimiento armónico complejo o elaborado, más bien un movimiento armónico simple, estable y constante, como se puede apreciar en el análisis de “So What”. La razón por la cual sucede esta disminución en la cantidad de acordes y el movimiento armónico rítmico obedece a que lo que se busca es generar un ambiente en el que se pueda desarrollar el modo en cuestión, de forma que su sonoridad particular pueda ser evidente.

SO WHAT

SCORE Tónica I-7 Cadencial II-7

MILES DAVIS

D Dórico

E-7 II-7 D-7 I-7

E-7 II-7 D-7 I-7

E-7 II-7 D-7 I-7

Eb Dórico

To CODA

F-7 II-7 Eb-7 I-7

F-7 II-7 Eb-7 I-7

F-7 II-7 Eb-7 I-7

D-7 D Dórico

O.S. AL CODA

Ilustración 6 So What, Análisis Armónico

1.2.3. Ritmo en el jazz

Las raíces del jazz se encuentran en los ritmos africanos, el *blues*, *gospel*, *work songs*, marchas y *ragtime*; todos estos ritmos se desarrollaron en un compás binario. En la actualidad la mayoría de temas de jazz están compuestos e interpretados en un compás de 4/4 haciendo uso del swing. Gran parte de los músicos de jazz concuerdan en que el swing en 4/4 es el pulso esencial en el jazz (Pease, 2003).

A lo largo de la historia los músicos de jazz han experimentado con distintos tipos de compás. Se puede encontrar obras en un compás de 3/4 entre los años de 1950 y 1960, ya que en esa época se vuelve famoso el jazz valse; como por ejemplo la obra “Bluesette”, compuesta por el instrumentista de armónica Toot Thielemans, o “Waltz for Debby”, del pianista Bill Evans (Pease, 2003).

Otros tipos de compases empiezan a emerger después del lanzamiento del álbum “Time Out”, del compositor Dave Brubeck. Las composiciones “Blue Rondo ala Turka” de Brubeck, que están en un compás de 9/8, y “Take Five”, de Paul Desmond, en 5/4, pronto se convierten en standards. Los compositores de jazz que ocupan este tipo de compases confían en el uso de ostinatos para la organización rítmica y formal (Pease, 2003).

En la Ilustración 7 se puede apreciar fragmentos de los distintos tipos de compás en los que se pueden encontrar las obras de jazz, ya sean compases binarios, ternarios o en este caso, una amalgama de estos dos. En la parte inferior de la Ilustración es posible apreciar un fragmento de la obra “Take Five” que posee un compás de amalgama de 5/4; las secciones señaladas con amarillo demuestran el uso de ostinatos rítmicos, los cuales son un recurso empleado en las obras con este tipo de compás.

SCORE

AUTUMN LEAVES

JOHNNY MERCER



SCORE

BLUESETTE

TOOT THIELEMANS



SCORE

TAKE FIVE

PAUL DESMOND

Created by Fant S



Musical score for "Take Five" in F major, 5/4 time. The score is written for piano and features a complex, syncopated rhythm. The key signature has one flat (F). The time signature is 5/4. The score is divided into two systems. The first system contains two measures, and the second system contains two measures. The first measure of the first system is highlighted with a blue box. The second measure of the first system and the first measure of the second system are highlighted with a yellow box. The score is written for piano and features a complex, syncopated rhythm. The key signature has one flat (F). The time signature is 5/4. The score is divided into two systems. The first system contains two measures, and the second system contains two measures. The first measure of the first system is highlighted with a blue box. The second measure of the first system and the first measure of the second system are highlighted with a yellow box.

Ilustración 7 Fragmentos de las obras: Autumn leaves, Bluesette, Take Five

1.3. El rock: Origen

1.3.1. 50's

El rock 'n' roll es un género musical que nace a mediados de esta época, Elvis Presley es el indudable representante que abre paso a este fenómeno musical. Su origen viene de la industria, la cual buscaba una sonoridad que combinara el *rhythm and blues* con el *country and western*; así, la combinación de estos estilos da paso al rock 'n' roll, cuyo nombre viene de la referencia hacia el acto sexual, pues la fórmula más utilizada para definirlo es: *country and western* + *rhythm and blues*, haciendo referencia a la unión del *country* blanco y el *blues* negro.

Este nuevo estilo utiliza la estructura armónica del blues de 12 compases (Latham, 2008) y “(...) se impone por la fuerza a la industria del entretenimiento” (El País, 1986, p. 3). De esta manera, los músicos que destacan en esta época son: Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry y Little Richards.



Ilustración 8 Elvis Presley en 1957. Fuente: Wikipedia

1.3.2. 60's

Esta época está marcada por la llegada de los *Beatles*, los *Rolling Stones*, entre otros; estas bandas habían sido influenciadas por la propia cultura estadounidense que se hacía presente en las radios del otro lado del Atlántico a causa de la segunda guerra mundial en la década de los cuarenta (Landinez, 2014).

No es sino a mediados de 1965, que se empezó a denominar al rock como un estilo individual, muy distinto al rock 'n' roll de la década pasada; caracterizándose por proporcionar realismo, crítica y mencionar temas profundos (Berincua, 2013).

Adicionalmente, en esta época se desarrolla un estilo de música rock conocido como *rock progresivo*, que fue acuñado durante la segunda mitad de los años 60 por las estaciones de radio *underground*, para hacer referencia a la música psicodélica en general. Posteriormente a finales de los años 60 el término pareció adquirir otro significado en el que coincidieron varios artistas con el fin de buscar expandir los límites y posibilidades de la música rock, tanto en un nivel musical, como visual y lírico. Este estilo se caracterizó por tener una estética que tenía una mayor ambición y complejidad en lo musical, lo visual y lo temático.

En este período también tuvo auge el estilo conocido como *rock psicodélico*; así, en la costa Oeste de los Estados Unidos se destacaron bandas como *The Doors*, y, por otra parte, Inglaterra se nutrió de este movimiento y empezaron a emerger bandas como *The Jimi Hendrix Experience* y el primer álbum de la banda *Pink Floyd*, banda que posteriormente se encaminó hacia el rock progresivo (Berincua, 2013).

1.3.3. 70's

Este período se caracteriza por tener música con ritmos fuertes y con cantidades de volumen altas, es una mezcla entre el *rock blues* y el rock 'n' roll, por consiguiente a este estilo se lo llega a denominar como *hard rock*, “(...) el cual es considerado, retrospectivamente, como *rock clásico*. Este estilo es la continuación de la filosofía «sexo, drogas y rock 'n' roll» y, en consecuencia los músicos tuvieron vidas con excesos de todo tipo” (Berincua, 2013, p. 90).

El grupo *The Who* es considerado como pionero de este género, aunque bandas como *Led Zeppelin*, *Cream*, *The Jimmy Hendrix Experience*, también recorrieron cierto camino del *hard rock*. *The Who* fue de las primeras agrupaciones en destruir instrumentos durante su presentación, como un ritual producido por la energía con la que desarrollaban sus conciertos, además “(...) tuvo, por muchos años, el récord de ser la banda que más volumen empleaba en sus conciertos” (Berincua, 2013, p. 91). Por otro lado, *Queen*, llevó a este estilo a un nivel de sofisticación del cual se puede ser testigo con clásicos como *You're My Best Friend* o *Bohemian Rhapsody* (Berincua, 2013).

1.3.4. 80's

En los ochentas, aparece el *glam rock* como una contrapropuesta al *rock progresivo*: los jóvenes de la época buscan una forma libre de divertirse dejando de lado la parte intelectual del *rock progresivo*. Así, los artistas de este estilo desarrollan una estética extravagante, llevando la vestimenta a niveles nunca antes pensados; utilizan ropa sobrecargada de colores, aparatosa y sobre-utilizada, algunos incluso visten prendas

femeninas, y optan también por el maquillaje en exceso, o accesorios como uñas pintadas, collares, entre otros.

Este tipo de estética estuvo presente en grupos como *Queen*, *David Bowie*, *Roxy Music*, *New York Dolls*, que con influencias del *hard rock*, compusieron “(...) una música que era divertida, pegadiza, y de melodía fácil de escuchar, que fue tocada principalmente con guitarras distorsionadas” (Berincua, 2013, p. 97).

Por otra parte, el *heavy metal*, que es un subgénero del rock, “(...) es ahora considerado un género musical propio; aunque es llamado, popularmente, *Metal*” (Berincua, 2013, p. 120). Así, se constituye como un género que posee ritmos más rápidos que el rock convencional y un indudable predominio de la guitarra. La estética que maneja es la de la fantasía, la muerte, la magia negra y el satanismo, aunque claro está, esta estética no la manejan todas las bandas.

Por su parte, el *thrash metal*, que es un subgénero del *heavy metal*, se caracteriza por poseer un sonido agresivo y duro; y se destacó por ser *underground* y por sacar la furia y agresividad de la juventud. *Metallica*, *Megadeth*, *Anthrax* y *Slayer* son considerados los “Cuatro Grandes del *Thrash Metal*”. El *death metal* también se desarrolla en este periodo; siendo un subgénero del *heavy metal*, adquiere un sonido oscuro que se caracteriza por letras violentas, de sufrimiento y dolor.

1.3.5. 90's

En este periodo se desarrolla el *rock alternativo* y el *grunge*. Por una parte, las bandas que se destacaron en cuanto al rock alternativo son las conocidas como: *U2*, *R.E.M.*, *INXS*.

Mientras que el *grunge* - subgénero que busca desprenderse de la moda- tiene como principal exponente de esta corriente a *Nirvana*, así como también *Pearl Jam* o *Soundgarden*.

Simultáneamente se desarrolla también el subgénero -no tan conocido-, denominado como *stoner metal*; el cual transmite en parte la idea de los grupos psicodélicos de mediados de los setenta. Por sus raíces, sus composiciones están vinculadas con el consumo de drogas, “(...) esta tendencia estética busca transmitir la sensación de lentitud producida por el cannabis” (Berincua, 2013, p. 127). Una de las bandas representativas de este subgénero es *Queens of the Stone Age*.

Por otro lado, el *nu metal* nace de una mezcla entre *metal*, *hip hop*, *rap*, *death metal* y *heavy metal*. Es un subgénero con mucha ambigüedad dentro del metal pues se comercializó a nivel masivo y llevó a las masas hacia el rock, siendo este aspecto una cuestión molesta para los fanáticos más leales; sin embargo, esto provocó el surgimiento de una nueva generación de metaleros. Las bandas que destacan en este subgénero son *Limp Bizkit*, *Korn*, *Slipknot*, *Papa Roach*, *System of a Down* (Berincua, 2013).

1.4. Características estilísticas del rock.

1.4.1. Melodía en el rock


Las melodías en el rock están creadas a partir de frases, las cuales en su mayoría tienen esquemas melódicos y esquemas rítmicos simples y repetitivos, ocasionalmente también se puede encontrar esquemas más complejos. Los motivos utilizados para crear las melodías suelen presentar variaciones, las cuales implican ligeros ajustes en la melodía con

la finalidad de generar un patrón de tensión diferente o para acomodar las sílabas en la letra de las melodías (Temperley, 2018).

En la Ilustración 9 se puede apreciar la simplicidad que se encuentra en las melodías del rock: se presenta un motivo melódico al cual se le realizan mínimas variaciones con el fin de acomodar las letras. Esta obra en específico presenta un motivo diferente que cumple la función de puente para conectar nuevamente con la variación del motivo principal.

COME TOGETHER

SCORE LENNON/MCCARTNEY



VOICE

HERE COME TOGETHER GRO VIN UP SLOWLY HERE COME TO TU EYE BALL SHE COME HO LY RO LER HE GOT

HAIR DOWN TO HIS KNEES GOT TO BE A TO KER HE JUST DO AS HE PLEASE

Ilustración 9 Come Together análisis melódico

Las melodías en el rock, en su mayoría, sufren un tipo de separación entre melodía y armonía, ya que, a pesar del uso de la armonía tonal y el uso de escalas diatónicas, también se puede encontrar un uso de escalas pentatónicas sobre armonía tonal, lo que es una evidente herencia que ha adquirido del blues, sin dejar de lado los cromatismos y en especial el uso de la *blue note*. La independencia de melodía y armonía suele hacerse presente en los versos de las canciones mientras que en los coros tienden a coordinarse. También se puede encontrar obras en las cuales se hace uso de escalas modales (Temperley, 2018).

SCORE **HIGHWAY TO HELL** A. YOUNG/ R. SCOTT/ M. YOUNG

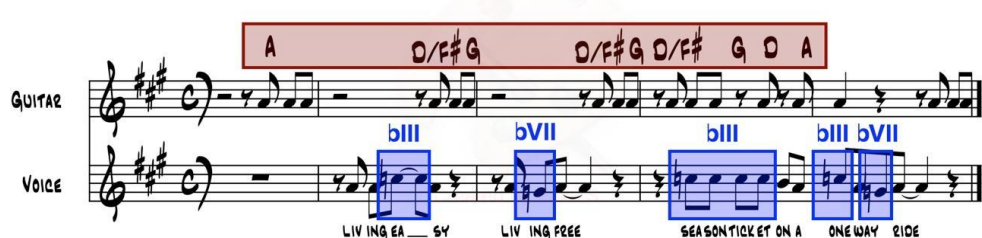


Ilustración 10 Highway to Hell análisis melódico

En la ilustración anterior se puede observar claramente el uso de la escala pentatónica menor sobre una progresión tonal. En la primera frase que se desarrolla en los versos de la obra “Highway to Hell” de AC/DC se observa un evidente uso de armonía tonal, la cual responde correctamente a la utilización de las funciones tonales. Lo rescatable se encuentra en la melodía, pues es indudable el uso de notas pertenecientes a la escala pentatónica menor; estas notas corresponden a la bIII y bVII. Este hecho ratifica lo antes mencionado por Temperley (2018), siendo notable la incidencia del uso de este tipo de recursos en las melodías de los versos de las obras de rock.

1.4.2. Armonía en el rock

La armonía utilizada obedece a la conocida como armonía funcional, es decir que el conjunto de acordes disponibles en cada tono está definido por la escala. Los acordes que no pertenecen a la escala son explicados como tonalizaciones (Temperley, 2018).

Se utilizan acordes de triada mayor o menor, y es muy raro encontrarse con acordes aumentados o disminuidos. Ocasionalmente también se hace uso de acordes de séptima, los cuales están creados a partir de las triadas y tienen un uso bastante clásico, como en

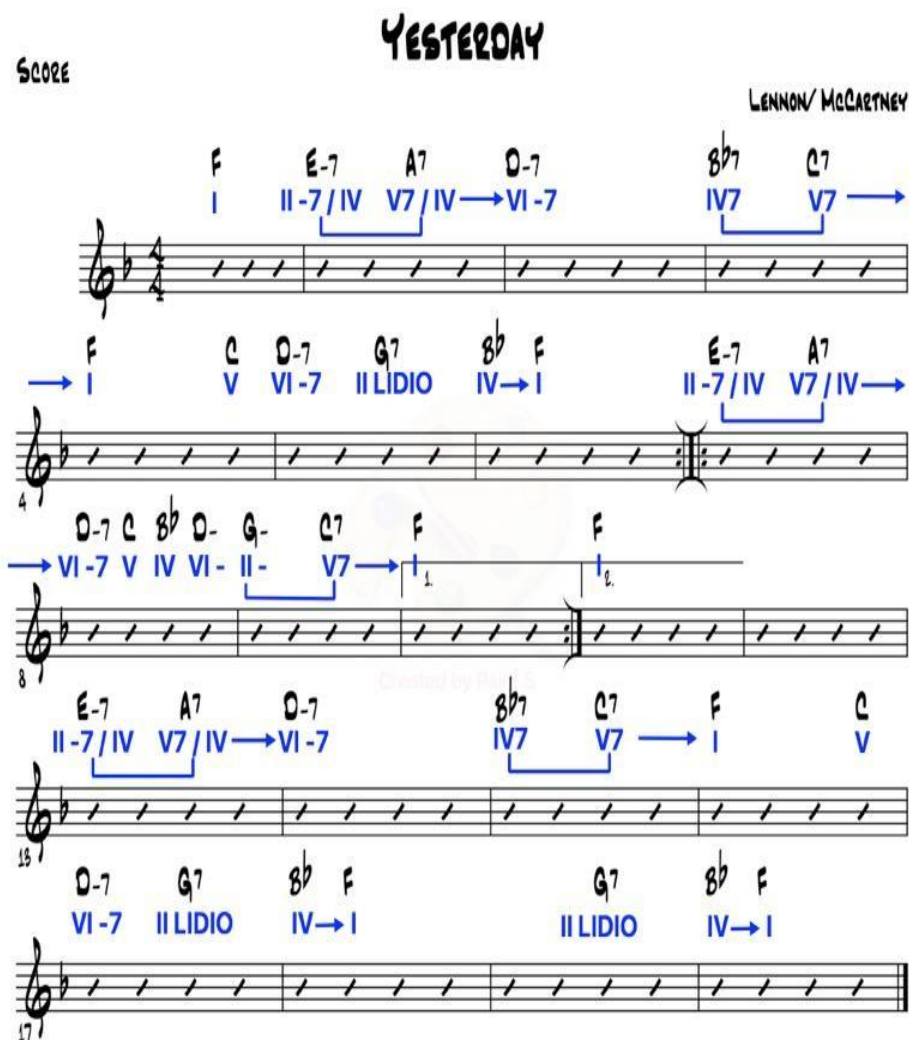
progresiones IV7 – V7 – I, siendo posible encontrarlas en “Yesterday” de *The Beatles*. En los primeros años del rock, los acordes con séptima dominante solían ser usados en función de tónica (Temperley, 2018).

Los principios que se usan para la creación de progresiones son: acordes en función de dominante (V-vii) resuelven a la tónica (I), acordes en función de subdominante (IV-ii) van hacia el dominante, los acordes de tónica se mueven hacia cualquier acorde (Temperley, 2018).

YESTERDAY

LENNON/MCCARTNEY

SCORE



Created by P. Barros Rodas

Ilustración 11 Yesterday análisis armónico

Como se ha podido observar en la Ilustración 11, es evidente el uso de armonía funcional, pudiendo encontrarse progresiones que cumplen con las funciones tonales, así como también se puede encontrar acordes con séptima, tonalizaciones, e incluso intercambios modales.

Una característica distintiva de la armonía del rock es el uso de *power chords* interpretados usualmente por la guitarra, los cuales están contruidos a partir de la tónica, la quinta y tónica nuevamente en la octava superior (Temperley, 2018).

En la siguiente ilustración se observa lo que comprende la introducción de la obra “Rock you like a hurricane” de *Scorpions*, en la cual se puede ver claramente el uso de los *power chords*. Así, tanto en esta como en muchas obras, es posible encontrar el uso de este recurso tan característico en el rock.

SCORE

ROCK YOU LIKE A HURRICANE

K. MAINE/ R. SCHENKER/ H. RAREBELL

ELECTRIC GUITAR

INTRO

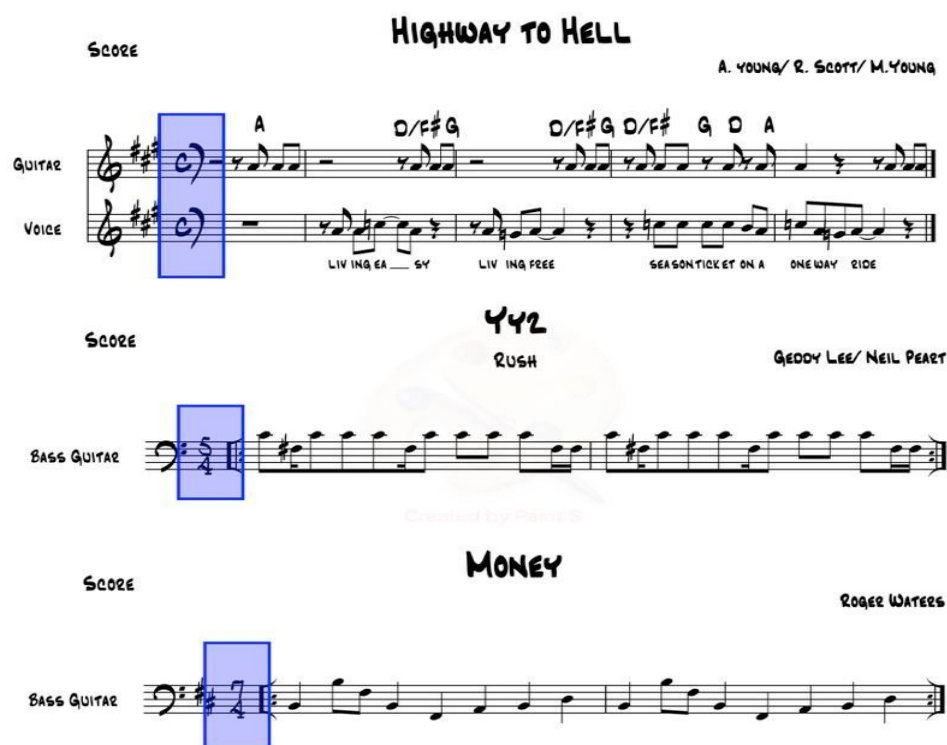


Ilustración 12 Rock you like a Hurricane

1.4.3. Ritmo en el rock

El rock está en un compás de 4/4, el ritmo está establecido por la batería y el bajo, convencionalmente el bajo o el bombo marcan los pulsos 1 y 3 en un compás de 4/4, la caja o *snare* marca los pulsos 2 y 4; esto es una cuestión estandarizada pues hay distintas variaciones sobre este patrón rítmico. El compás binario está estandarizado en el rock y es extremadamente raro encontrar una obra en un compás ternario; sin embargo es posible encontrar canciones con compases irregulares como 5/8, 7/8 o con cambios de un compás a otro. En el rock progresivo es habitual encontrar compases de 5/4 o 7/4 (Temperley, 2018).

En la Ilustración 13 se puede apreciar los distintos tipos de compases antes mencionados que se pueden encontrar en obras de rock.



The image displays three musical score fragments, each with a highlighted time signature box:

- Highway to Hell** (A. Young / R. Scott / M. Young): Shows a guitar and voice part in 4/4 time. The time signature box is highlighted in blue.
- Y42** (Rush): Shows a bass guitar part in 5/4 time. The time signature box is highlighted in blue.
- Money** (Roger Waters): Shows a bass guitar part in 7/4 time. The time signature box is highlighted in blue.

Ilustración 13 Fragmento de obras: Highway to hell, Yyz, Money

En cuanto al tempo, en el rock, las composiciones están usualmente en un rango de 80 a 140 bpm, aunque esto podría ser más lento o incluso más rápido (Temperley, 2018).

1.5 El funk.

El funk es un estilo de música popular que se desarrolla en la década de los 60's paralelamente con el jazz, pues sus raíces vienen del *rhythm and blues* y el *soul* (Latham, 2008). *James Brown* y *Sly and The Family Stone* fueron sus principales exponentes, y evidencian en su música gran parte del lenguaje tomado de sus géneros antecesores; además enfocaron el desarrollo de este género en una sólida sección rítmica más allá del uso de una armonía compleja. Así, éste se caracteriza por la repetición de figuras rítmicas y por una línea de bajo vigorosa con un pulso marcado en el tiempo fuerte (Cabezas, 2017).

1.6 Características estilísticas del funk.

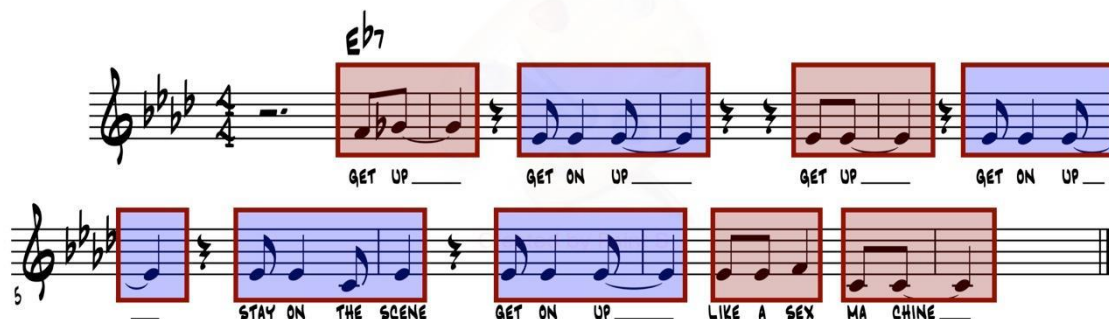
1.6.1. Melodía en el funk

Las melodías en el funk generalmente son bastante simples. En este género se hace uso de escalas pentatónicas y se puede encontrar un uso del sexto grado como nota adicional a la pentatónica, además, las líneas melódicas de bajo suelen hacer uso de acercamientos cromáticos desde la tercera hasta la quinta o desde la séptima hasta la raíz (Roth, 1999).

SCORE

GET UP (I FEEL LIKE BEING A SEX MACHINE)

JAMES BROWN, BOBBY BYRD, RONALD LENHOFF

*Ilustración 14 Get Up frase melódica*

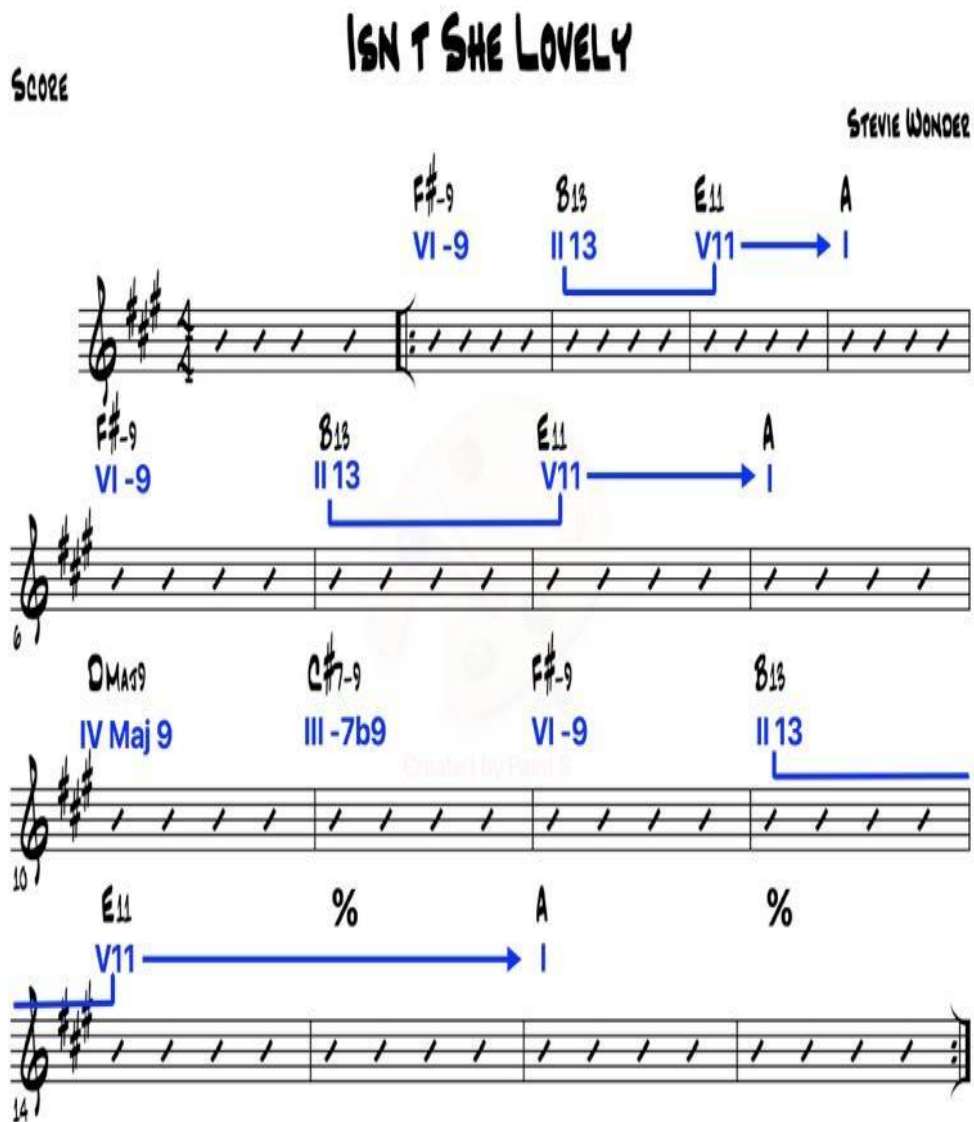
Como se pudo observar en la Ilustración 14, las melodías presentes en el funk están compuestas a base de pequeñas células rítmicas que se repiten o que presentan leves variaciones; la simplicidad de dichas melodías es evidente, incluso se puede notar que la simplicidad se manifiesta en la letra de este tipo de obras.

1.6.2. Armonía en el funk

El funk hace uso de quintas y cuartas paralelas; así como de armonía tradicional, a la cual se le agrega la tercera mayor y/o la tercera menor, esto como parte de su herencia adquirida del *soul*. Se hace uso de acordes con séptima a los cuales se les añade tensiones, siendo 9na, 11na, o 13na respectivamente (Roth, 1999).

ISN'T SHE LOVELY

SCORE STEVIE WONDER



The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves, each representing a different voice part. The harmonic analysis is indicated by chord symbols and functional notation above the staves:

- Staff 1 (Soprano):** F#-9 (VI-9), B13 (II 13), E11 (V11) → A (I).
- Staff 2 (Alto):** F#-9 (VI-9), B13 (II 13), E11 (V11) → A (I).
- Staff 3 (Tenor):** D#Maj9 (IV Maj 9), C#7-9 (III-7b9), F#-9 (VI-9), B13 (II 13).
- Staff 4 (Bass):** E11 (V11) → A (I), with percentage signs (%) indicating other harmonic elements.

Ilustración 15 Isn't She Lovely análisis armónico

En la Ilustración anterior se puede evidenciar el uso de armonía funcional en el funk, así mismo se puede notar el uso de los acordes extendidos; el uso de tensiones genera un color característico en el funk, también se puede evidenciar progresiones típicas como la progresión II-V-I, a las cuales se les han agregado las tensiones respectivas.

1.6.3. Ritmo en el funk

El ritmo usualmente suele ser un patrón de uno o dos compases que se repiten (Roth, 1999). A pesar de tener un compás de 4/4, el bombo en la batería no cumple el papel específico de marcar el pulso sino que el *hit-hat* se encarga de esta función. En el funk se mantiene un pulso constante, el cual constituye un elemento vital que es el *groove* (Ashley, 2014). El *groove* es la sensación de movimiento o pulso interno que experimenta el oyente cuando escucha ciertos tipos de música, éste es un foco central en la apreciación de ciertos estilos como el jazz, funk, latin, entre otros (Davies, Madison, Silva, & Gouyon, 2013).

SCORE

GET UP (I FEEL LIKE BEING A SEX MACHINE)

DRUMS GROOVES

JAMES BROWN

DRUM SET



Ilustración 16 Get Up ritmo de batería

En la Ilustración 16 se visualiza el ritmo o *groove* que es interpretado por la batería en la obra “Get Up”. Se puede apreciar claramente que lo que se ejecuta es un patrón rítmico que se repite a lo largo de la obra, también se logra observar en dicho patrón que, como menciona Ashley (2014), el *hi-hat* mantiene un ritmo constante y la sección del bombo presenta un contratiempo en el tercer tiempo del compás, el cual brinda variedad y novedad al patrón rítmico.

Capítulo 2. Armonía Moderna.

2.1. Definición de Armonía Moderna.

“Armonía moderna” es un término definido por Herrera (1990) para diferenciarlo de la armonía clásica. Por lo tanto, la armonía moderna es el estudio de la armonía visto desde un enfoque popular; un estudio de la armonía en el campo del jazz (Herrera ,1990).

2.2. Modos Gregorianos.

“Modo” es un término griego que significa escala. Cada una de estas escalas genera un ambiente sonoro que la diferencia de las demás, esta diferencia es consecuencia de la forma particular en la que se disponen los intervalos (Gabis, 2006).

Los modos a estudiar, tomando de referencia a Enric Herrera (1990), son los conocidos como modos gregorianos, cuyo origen está en los modos griegos. En la época medieval, éstos se adaptaron a la música de culto que se utilizaba en la iglesia católica, habiendo recibido diversas denominaciones a lo largo del tiempo. Así, la denominación que se utiliza en la actualidad es atribuida a Gladeumus y Zarlino (Herrera, 1995).

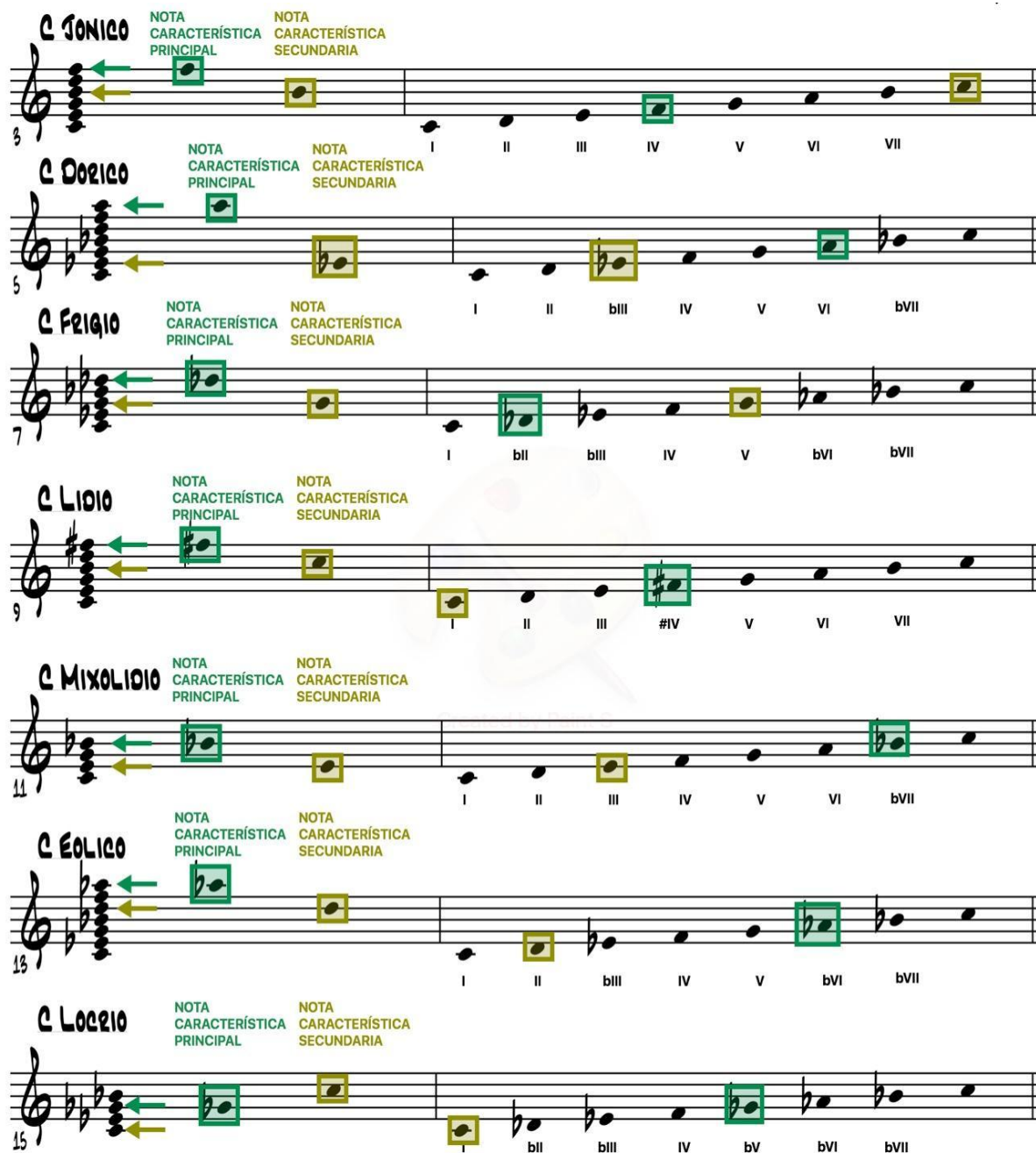
A lo largo del tiempo los compositores han optado por el uso frecuente de dos modos en específico, con lo cual se ha conseguido que nuestros oídos se habitúen a ellos. Estos modos son los conocidos como modo jónico y eólico. Su uso ha sido predominante por la sensación de estabilidad y equilibrio que se encuentra en ellos, siendo mayor la sensación de estabilidad en el modo Jónico, en el cual su acorde de tónica es mayor, razón por la que se lo conoce como modo mayor. El modo Eólico, en comparación con el modo Jónico, presenta un nivel de estabilidad más pequeño; el acorde de tónica es menor, por lo cual se lo conoce

habitualmente como modo menor. Cabe recalcar que la mayor parte de la música occidental hace uso de estos modos (Herrera, 1995).

Así, Gabis, señala que “cuando usamos por un periodo prolongado una escala sobre un centro tonal fijo, producimos música modal” (2006, p.243). En este sentido, es posible tomar cualquier escala y generar modos de cada una de las notas que ésta contenga. Como resultado se obtienen modos contruidos con las mismas notas pero una organización interválica distinta para cada modo (Gabis, 2006).

Bajo nuestro concepto actual, los siete modos corresponden a las siete escalas que se forman empezando por cada uno de los grados de la escala de Do Mayor. Cada uno de ellos tiene su propia sonoridad y, lo más importante, su propia organización interna. (Vergés, 2007, p. 361)

Considerando que todos los modos resultantes están formados por los mismos siete sonidos, la base del sistema modal radica en la gravitación de sonidos sobre un centro tonal, el cual puede ser cualquiera de ellos (Herrera, 1995). Cada uno de los modos posee dos notas características que le dan el color al modo y lo diferencian de los demás. A estas notas características se las identifica porque comprenden un tritono entre ellas, por ende cada uno de los modos tendrá dos notas características, siendo una de ellas de mayor importancia. Para identificar la nota característica principal de cada modo se debe superponer por terceras todas las notas de la escala sobre la tónica, la primera nota del trino que aparece en dicha superposición será la nota característica secundaria, mientras que la segunda nota en aparecer será la nota característica principal (Herrera, 1995).



The image displays seven musical staves, each representing a different mode. Each staff includes a key signature, a scale, and labels for characteristic notes and scale degrees.

- C Ionico:** Principal note (C), Secondary note (F). Scale degrees: I, II, III, IV, V, VI, VII.
- C Dorico:** Principal note (D), Secondary note (G). Scale degrees: I, II, bIII, IV, V, VI, VII.
- C Frigio:** Principal note (E), Secondary note (B). Scale degrees: I, bII, bIII, IV, V, bVI, bVII.
- C Lidio:** Principal note (F), Secondary note (C). Scale degrees: I, II, III, #IV, V, VI, VII.
- C Mixolidio:** Principal note (G), Secondary note (D). Scale degrees: I, II, III, IV, V, VI, bVII.
- C Eolico:** Principal note (A), Secondary note (E). Scale degrees: I, II, bIII, IV, V, bVI, bVII.
- C Locrio:** Principal note (B), Secondary note (F). Scale degrees: I, bII, bIII, IV, bV, bVI, bVII.

Ilustración 17 Nota característica principal y secundaria. Fuente: Basado en Herrera, 1995

Dentro del manejo armónico de los modos, los acordes disponibles pueden ser tanto triadas como cuatríadas indistintamente, aunque suele haber un uso frecuente del I grado como acorde de triada. También es posible encontrar acordes creados a partir de la

superposición de cuartas. Los acordes resultantes de la armonización de cada grado del modo se pueden clasificar como:

- El acorde de tónica es aquel que está construido sobre el I grado del modo; es el acorde sobre el que deben gravitar el resto de acordes.
- Acordes cadenciales son aquellos acordes que poseen la nota característica principal. La suma de estos acordes con el acorde de tónica dan por resultado las progresiones armónicas modales.
- Acordes a evitar son aquellos acordes que en su estructura poseen las dos notas características, es decir el tritono. Estos acordes no se usan en las progresiones armónicas modales debido a la presencia del tritono, ya que estos acordes tienen una cualidad resolutive y desvían la atención del oído hacia el modo mayor relativo.

En el momento de armar progresiones se debe tener en cuenta que el acorde de tónica no tiene sustitutos, la razón de esto es que podría confundirse con un desplazamiento del centro tonal. Cabe recalcar que las progresiones modales están únicamente formadas por acordes diatónicos; no está permitido el uso de dominantes secundarios, ni sustitutos, ni cadencias, ni acordes relacionados (Herrera, 1995).

Las progresiones pertenecientes al sistema modal se caracterizan porque suelen ser pequeñas progresiones que, repetidas muchas veces, sin solución de continuidad, aportan el ambiente sonoro y evocativo del modo en cuestión. En cada uno de los sistemas modales es posible encontrar tres acordes (en el caso de tríadas) o cuatro acordes (en el caso de

cuatríadas) que poseen la nota característica, estando disponibles para usarse en las progresiones aquellos que no contengan el tritono (Gabis, 2006).

Tabla 1 Notas características disponibles y no disponibles de los modos.

Modo	Acordes con nota característica disponibles		Acordes con nota característica no disponibles	
Jónico	II -7	IVMaj7	V7	VII-7b5
Dórico	II -7	bVII Maj7	IV7	VI -7b5
Frigio	bVII -7	bII Maj7	bIII7	V-7b5
Lidio	VII -7	V Maj7	II7	#IV-7b5
Mixolidio	V -7	VII Maj7	I7	III -7b5
Eólico	IV -7	bVI Maj7	bVII7	II-7b5
Locrio	bIII -7	bV Maj7	bVI 7	I-7b5

Las melodías resultantes del uso del sistema modal radican en la sencillez y el diatonismo, dicha melodía gravita alrededor de la tónica (Herrera, 1995). Se usa con insistencia la nota característica pues esto permite que sea evidente el ambiente y colorido especial del modo en particular. Las notas que convergen para que se pueda establecer claramente un modo son: la fundamental, la tercera y la nota característica (Gabis, 2006). En cuanto al cromatismo, éste puede ser utilizado en el sistema tonal. Sin embargo, en el sistema modal no está admitido, por la inestabilidad y fragilidad de los modos (Vergés, 2007).

2.3. Definición de Modos Gregorianos.

2.3.1. Modo Jónico.

El modo Jónico, conocido comúnmente como escala mayor, tiene su nota característica en el cuarto grado. Los acordes de tónica son el I y IMaj7. Los acordes característicos serán los que poseen la nota característica y son: II-, IV, II-7, IVMaj7, V7, los acordes a evitar serán los que tengan el tritono contra su fundamental: VII^{dis} y VII-7^{b5}. Los demás acordes funcionarán como no cadenciales y serán mucho menos frecuentes (Herrera, 1995).

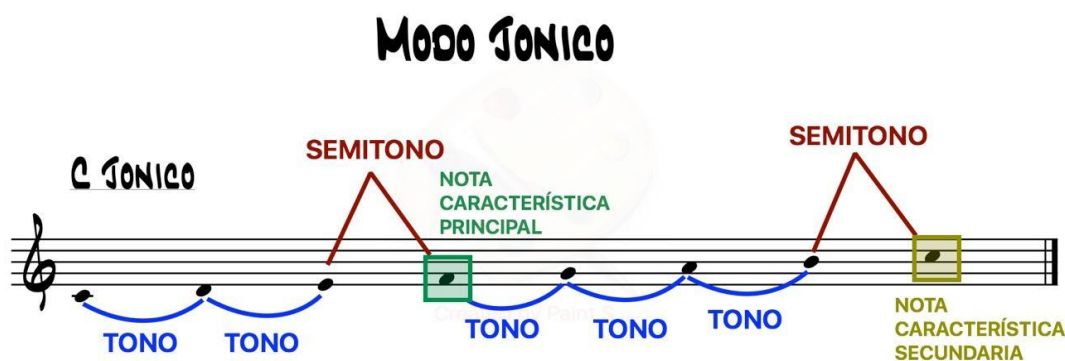


Ilustración 18 Modo Jónico análisis interválico

En la Ilustración 18 se puede apreciar un análisis interválico del modo Jónico, es posible ubicar claramente los lugares en donde se sitúan los semitonos, además son visibles las notas características, tanto principal como secundaria.

En el siguiente cuadro se presenta la armonización del modo Jónico, en donde se puede distinguir las distintas calidades de acordes que se forman a partir de cada grado del modo, obteniendo como resultado cuatríadas, las cuales han sido formadas por superposición de terceras.

Tabla 2 Armonización de los grados del modo Jónico

Grados	I Maj7	II -7	III -7	IV Maj7	V 7	VI -7	VII -7b5
C Jónico	CMaj7	D-7	E-7	FMaj7	G7	A-7	B -7b5

2.3.2. Modo Dórico.

La nota característica del modo es el VI grado, los acordes de tónica son la triada y cuatrida, formados sobre el I, I- y I-7, se prefiere el primero por su mayor estabilidad.

Los acordes característicos son los que contienen el VI grado. En triadas se encuentran el II- y el IV, y en cuatridas están: II-7, IV7 y el bVIIMaj7.

Los acordes a evitar son el VI dis en triada, y el VI-7b5 en cuatridas, siendo el resto de acordes tratados como no de tónica (Herrera, 1995).



Ilustración 19 Modo Dórico análisis interválico

La Ilustración 19 indica un análisis interválico del modo Dórico, que se ha realizado en dos tonalidades, las cuales resultan ser modos paralelos. D Dórico es el modo relativo de C Jónico, se ha usado esta tonalidad para presentar el modo sin alteraciones en la armadura,

por otro lado, se ha usado C Dórico para que se pueda apreciar la formación del modo sobre cualquier nota, siendo evidente la aplicación interválica correspondiente al modo. En la Ilustración 18 es posible ubicar claramente los lugares en donde se sitúan los semitonos, además son visibles las notas características, tanto principal como secundaria.

En el cuadro que se presenta a continuación se aprecia la armonización del modo Dórico, es posible distinguir las distintas calidades de acordes que se forman a partir de cada grado del modo, obteniendo como resultado cuatríadas, las cuales han sido formadas por superposición de terceras.

Tabla 3 Armonización de los grados del modo Dórico.

Grados	I -7	II -7	bIIIMaj7	IV 7	V -7	VI -7b5	bVIIMaj7
D Dórico	D -7	E -7	F Maj7	G 7	A -7	B -7b5	C Maj7
C Dórico	C -7	D -7	Eb Maj7	F 7	G -7	A -7b5	Bb Maj7

2.3.3. Modo Frigio.

La nota característica del modo es el bII, los acordes de tónica son la triada y cuatríada, formados sobre el I, I- y I-7. Se prefiere el primero por su mayor estabilidad.

Los acordes característicos son los que contienen el grado bII. En triadas se encuentran el bII y el bVII-, y en cuatríadas están: bIIMaj7 y el bVII-7. El acorde bIII7, aunque contiene la nota característica del modo, es tratado generalmente como acorde a

evitar, por sus implicaciones hacia el modo mayor relativo, además que está en el grupo de los acordes a evitar conjuntamente con la tríada Vdis y la cuatríada V-7b5.

Los demás acordes, el IV-7 y el bVIMaj7, son tratados como no de tónica, y aun cuando se pueden usar como teóricos subdominantes, su uso no es frecuente ya que los dos son característicos del modo menor natural o eolio (Herrera, 1995).



Ilustración 20 Modo Frigio análisis interválico

La Ilustración 20 muestra un análisis interválico del modo Frigio, que se ha realizado en dos tonalidades, las cuales resultan ser modos paralelos. E Frigio es el modo relativo de C Jónico, se ha usado esta tonalidad para presentar el modo sin alteraciones en la armadura, por otro lado se ha usado C Frigio para que se pueda apreciar la formación del modo sobre cualquier nota, siendo evidente la aplicación interválica correspondiente al modo. En la Ilustración es posible ubicar claramente los lugares en donde se sitúan los semitonos, además son visibles las notas características, tanto principal como secundaria.

En el cuadro que se presenta a continuación se aprecia la armonización del modo Frigio, se puede distinguir las distintas calidades de acordes que se forman a partir de cada

grado del modo, obteniendo como resultado cuatríadas, las cuales han sido formadas por superposición de terceras.

Tabla 4 Armonización de los grados del modo Frigio.

Grados	I -7	bII Maj7	bIII 7	IV -7	V -7b5	bVI Maj7	bVII -7
E Frigio	E -7	F Maj7	G 7	A -7	B -7b5	C Maj7	D -7
C Frigio	C -7	Db Maj7	Eb 7	F -7	G -7b5	Ab Maj7	Bb -7

2.3.4. Modo Lidio.

La nota característica del modo es el #IV, los acordes de tónica son mayores: I y IMaj7; los acordes característicos son en tríadas: el II y el VII-, y en cuatríadas: el II, VMaj7 y VII-7. Como acordes a evitar se encuentran el #IVdis y el #IV-7b5 (Herrera, 1995).



Ilustración 21 Modo Lidio análisis interválico

En la Ilustración 21 se indica un análisis interválico del modo Lidio. El análisis se ha realizado en dos tonalidades, las cuales resultan ser modos paralelos. F Lidio es el modo

relativo de C Jónico, se ha usado esta tonalidad para presentar el modo sin alteraciones en la armadura, por otro lado se ha usado C Lidio para que se pueda apreciar la formación del modo sobre cualquier nota, siendo evidente la aplicación interválica correspondiente al modo. En la Ilustración es posible ubicar claramente los lugares en donde se sitúan los semitonos, además son visibles las notas características, tanto principal como secundaria.

En el cuadro que se presenta a continuación se aprecia la armonización del modo Lidio, se puede distinguir las distintas calidades de acordes que se forman a partir de cada grado del modo, obteniendo como resultado cuatríadas, las cuales han sido formadas por superposición de terceras.

Tabla 5 Armonización de los grados del modo Lidio.

Grados	IMaj7	II 7	III -7	#IV -7b5	V Maj7	VI -7	VII -7
F Lidio	F Maj7	G 7	A -7	B -7b5	C Maj7	D -7	E -7
C Lidio	C Maj7	D 7	E -7	F# -7b5	G Maj7	A -7	B -7

2.3.5. Modo Mixolidio.

La nota característica del modo es el grado bVII, los acordes de tónica son mayores: I y I7; como acordes característicos se encuentran el V- y el bVII en el grupo de tríadas, y el V-7 y el bVIIMaj7 en el de las cuatríadas. El acorde de tónica I7 tiene la peculiaridad de que además es un acorde característico que contiene el grado bVII; es por este hecho que en

general se prefiere el I tríada. Los acordes que se deben evitar son el IIIdis y el III-7b5 (Herrera, 1995).



Ilustración 22 Modo Mixolidio análisis interválico

La Ilustración 22, muestra un análisis interválico del modo Mixolidio, el análisis se ha realizado en dos tonalidades, las cuales resultan ser modos paralelos. G Mixolidio es el modo relativo de C Jónico, se ha usado esta tonalidad para presentar el modo sin alteraciones en la armadura, por otro lado se ha usado C Mixolidio para que se pueda apreciar la formación del modo sobre cualquier nota, siendo evidente la aplicación interválica correspondiente al modo. En la Ilustración es posible ubicar claramente los lugares en los que se sitúan los semitonos, además son visibles las notas características, tanto principal como secundaria.

En el cuadro que se presenta a continuación se aprecia la armonización del modo Mixolidio, pudiendo distinguirse las distintas calidades de acordes que se forman a partir de cada grado del modo, obteniendo como resultado cuatríadas, las cuales han sido formadas por superposición de terceras.

Tabla 6 Armonización de los grados del modo Mixolidio.

Grados	I 7	II -7	III -7b5	IV Maj7	V -7	VI -7	bVII Maj7
G Mixolidio	G 7	A -7	B -7b5	C Maj7	D -7	E -7	F Maj7
C Mixolidio	C7	D -7	E -7b5	F Maj7	G -7	A -7	Bb Maj7

2.3.6. Modos Eólico.

Este acorde sirvió para la creación del modo menor tradicional. La nota característica del modo es el grado bVI, los acordes de tónica son menores: I- y I-7; los acordes cadenciales del grupo de los tríadas son: el IV- y el bVI; y el IV-7, bVIMaj7y bVII-7 en el de las cuatríadas; finalmente como acordes a evitar se encuentran la tríada IIdis y el cuatríada II-7b5 (Herrera, 1995).



Ilustración 23 Modo Eólico análisis interválico

Como se puede apreciar en la Ilustración 23, se demuestra un análisis interválico del modo Eólico, el análisis se ha realizado en dos tonalidades, las cuales resultan ser modos

paralelos. A Eólico es el modo relativo de C Jónico, se ha usado esta tonalidad para presentar el modo sin alteraciones en la armadura, por otro lado se ha usado C Eólico para que se pueda apreciar la formación del modo sobre cualquier nota, siendo evidente la aplicación interválica correspondiente al modo. En la Ilustración es posible ubicar claramente los lugares en donde se sitúan los semitonos, además son visibles las notas características, tanto principal como secundaria.

En el cuadro que se presenta a continuación se aprecia la armonización del modo Eólico, es posible distinguir las distintas calidades de acordes que se forman a partir de cada grado del modo, obteniendo como resultado cuatríadas, las cuales han sido formadas por superposición de terceras.

Tabla 7 Armonización de los grados del modo Eólico.

Grados	I -7	II -7b5	bIII Maj7	IV -7	V -7	bVI Maj7	bVII 7
A Eólico	A -7	B -7b5	C Maj7	D -7	E -7	F Maj7	G 7
C Eólico	C -7	D -7b5	Eb Maj7	F -7	G -7	Ab Maj7	Bb 7

2.3.7. Modo Locrio.

Este modo carece de dominante ya que su quinto grado se encuentra a distancia de quinta disminuida. La nota característica es el bV, la cual se encuentra presente en el acorde de tónica y el acorde a evitar. Por esta razón este modo es considerado impracticable (Herrera, 1995).

Modo Locrio

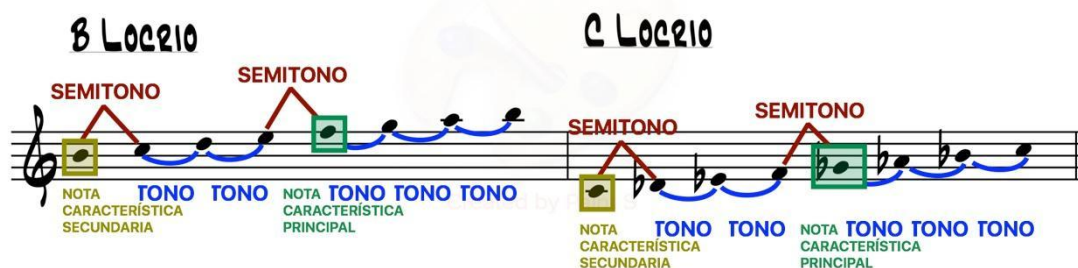


Ilustración 24 Modo Locrio análisis interválico

Se puede apreciar un análisis interválico del modo Locrio en la Ilustración 24, el análisis se ha realizado en dos tonalidades, las cuales resultan ser modos paralelos. B Locrio es el modo relativo de C Jónico, se ha usado esta tonalidad para presentar el modo sin alteraciones en la armadura, por otro lado se ha usado C Locrio para que se pueda apreciar la formación del modo sobre cualquier nota, siendo evidente la aplicación interválica correspondiente al modo. En la Ilustración se puede ubicar claramente los lugares en donde se sitúan los semitonos, además son visibles las notas características, tanto principal como secundaria.

En el cuadro que se presenta a continuación se aprecia la armonización del modo Locrio, es posible distinguir las distintas calidades de acordes que se forman a partir de cada grado del modo, obteniendo como resultado cuatríadas, las cuales han sido formadas por superposición de terceras.



Tabla 8 Armonización de los grados del modo Locrio.

Grados	I -7b5	bII Maj7	bIII -7	IV -7	bV Maj7	bVI 7	bVII -7
B Locrio	B -7b5	C Maj7	D -7	E -7	F Maj7	G 7	A -7
C Locrio	C -7b5	Db Maj7	Eb -7	F -7	Gb Maj7	Ab 7	Bb -7

Capítulo 3. Análisis

3.1. Metodología de análisis

Tomando en cuenta que “el análisis es una disciplina progresiva, en la cual la interpretación de la obra integra una variedad de técnicas y procedimientos” (Latham, 2008, p. 75), y que su objetivo es permitir que se tenga una mejor apreciación de la obra -pues ofrecerá una nueva perspectiva o una alternativa distinta a la que se tenía antes de realizarlo- (Latham, 2008), se ha decidido desarrollar la siguiente metodología de análisis para las composiciones; para lo cual se tomará como referencia al autor Philip Tagg (1982), considerando como bases los parámetros que él plantea:

1. Aspectos del tiempo.- Este punto hace referencia a los aspectos de duración, tanto de la obra misma como de la relación de sus partes internas; está vinculada al: pulso, tempo, periodicidad, textura rítmica y motivos.
2. Aspectos melódicos.- Hace referencia al registro, motivos rítmicos, frases, etc.
3. Aspectos de instrumentación.- Directamente relacionado con el tipo y el número de voces, las partes de cada instrumento, timbre, fraseo, instrumentación.
4. Aspectos de tonalidad y textura.- Vinculado con los centros tonales y tipos de tonalidad, ritmo armónico, progresiones armónicas, relación entre voces, textura compositiva.
5. Aspectos de dinámica.- Intensidad del sonido y la fuente sonora.

6. Aspectos mecánicos y electromusicales.- Cuestiones relacionadas al uso de instrumentos externos al instrumento con el fin de agregar una sonoridad en particular, puede ser: delay, reverb, distorsión, etc (Tagg, 1982).

3.2. Análisis de “Dórico 1848”.

Como ya se había mencionado anteriormente, para realizar los análisis se hará uso del método analítico propuesto por Philip Tagg. En esta obra titulada “Dórico 1848” se aplica dicho formato de análisis, tomando en cuenta los seis aspectos correspondientes a lo planteado por el autor de dicha metodología. El análisis considera los siguientes aspectos: aspectos del tiempo, aspectos melódicos, aspectos de instrumentación, aspectos de tonalidad y textura, aspectos de dinámica y aspectos mecánicos y electromusicales.

3.2.1. Aspectos del tiempo.

Al analizar la obra “Dórico 1848” es posible notar una estructura que corresponde claramente a una forma binaria simple. La obra mantiene un pulso constante en un compás de 4/4 con un tempo de negra = 100, la cual comprende un total de cinco minutos y un total de 126 compases. La introducción está constituida por guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico que se extiende desde el compás 1 hasta el compás 13.

En la sección A se integran la guitarra eléctrica 1 y la batería, esta se extiende desde el compás 14 hasta el compás 43, lo cual quiere decir que esta sección está conformada por 30 compases. La sección B mantiene todo el formato, el cual se ha ido integrado hasta el momento; esta parte está desarrollada desde el compás 44 hasta el compás 59, lo que corresponde a un total de 16 compases. La sección A' se extiende desde el compás 60 hasta el compás 91, obteniendo por lo tanto una cantidad de 32 compases. Cabe recalcar que esta

sección, en comparación a la denominada A, es más extensa, por la cantidad de 2 compases. Por otra parte, la sección B' está comprendida por un total de 8 compases. Es pertinente afirmar que esta última, en comparación con la sección B, es equivalente a la mitad de la duración de la sección antes mencionada. Asimismo, es importante mencionar que es la sección de menor duración de la obra, expuesta desde el compás 92 al 99. En cuanto a la sección A'', aquella está comprendida por 27 compases, extendiéndose desde el compás 100 hasta el 126. En comparación con las secciones "A" anteriormente mencionadas, ésta es de una duración menor. Cabe recalcar que esta sección culmina con la guitarra 2 y el bajo, característica sonora presente en la introducción de la obra.

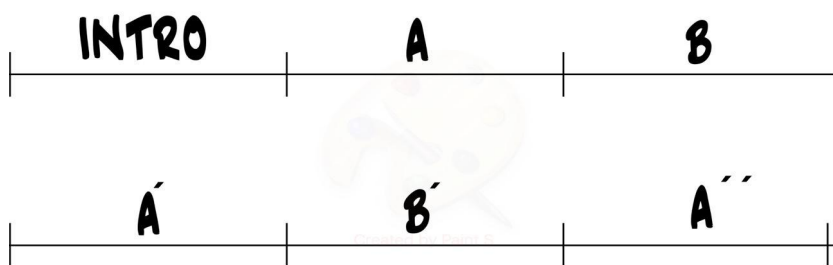


Ilustración 25 Forma de "Dórico 1848"

Tabla 9 Resumen de Aspectos de Tiempo.

Tempo	100 BPM
Duración	5 min – 126 compases
Métrica	4/4
Forma	INTRO – A – B – A' – B' – A''

3.2.2. Aspectos melódicos

La melodía principal varía en protagonismo, pues en la introducción la presenta la guitarra eléctrica 2 con un arpeggio; posteriormente, en la sección A, la guitarra eléctrica 1 desarrolla una melodía, por un periodo de ocho compases, haciendo uso del recurso conocido como “pregunta-respuesta”, dicho recurso ha sido aplicado de tal forma que se evidencia una respuesta ejecutada con armónicos por la guitarra eléctrica 1, en contraste con el arpeggio que venía realizando la guitarra eléctrica 2 en la introducción. Los armónicos mencionados anteriormente han sido usados con la finalidad de generar una sonoridad que denote profundidad y amplitud, de esta manera se logra incrementar paulatinamente la densidad sonora en la obra.

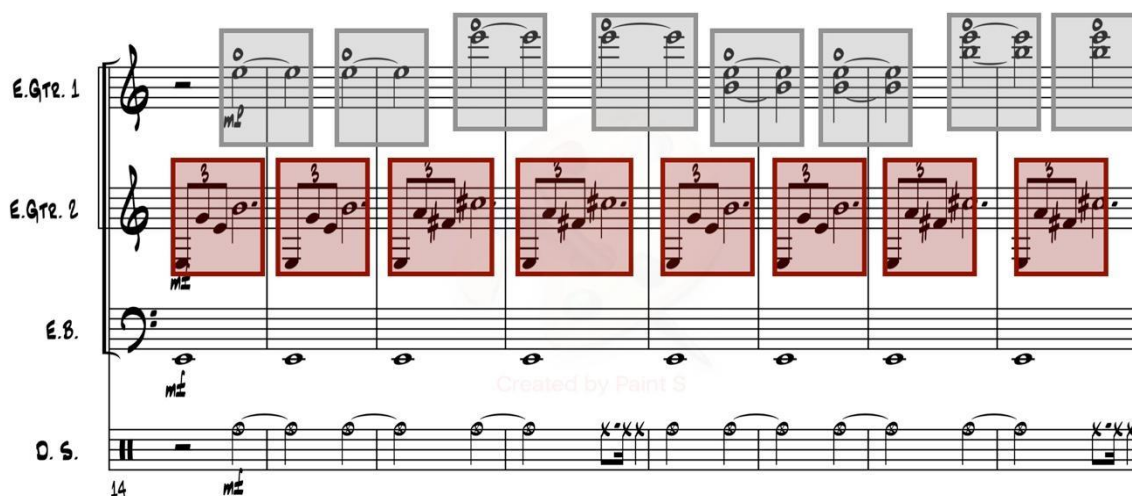


Ilustración 26 Sección A “Dórico 1848” Análisis melódico

De la forma ya antes mencionada, la guitarra eléctrica 1 va tomando protagonismo. Luego de seis compases en los que la melodía ha hecho uso de figuraciones largas como se veía en la frase anterior, progresivamente se observan motivos en los que se aplica

figuraciones de tresillo; cabe destacar que estos motivos están contruidos en función de pregunta y respuesta.



Ilustración 27 Sección A "Dórico 1848" Análisis melódico

En la sección B la guitarra eléctrica 1 continúa con el protagonismo melódico, se mantiene el uso de tresillos. En esta sección la melodía presenta un motivo al cual se le realizan tres variaciones del mismo.



Ilustración 28 Sección B "Dórico 1848" Análisis melódico

En la sección A' el motivo melódico es presentado por la guitarra eléctrica 1, el cual se ha desarrollado a partir del motivo que hace uso de tresillos presentado anteriormente en la sección A, cabe recalcar que el motivo de esta sección se repite y presenta una variación del mismo.



Ilustración 29 Sección A' "Dórico 1848" Motivo melódico Guitarra Eléctrica 1

Luego de que el motivo es presentado por la guitarra eléctrica 1, la melodía es llevada por el bajo eléctrico, el mismo que realiza una variación propia del motivo presentado en esta sección.



Ilustración 30 Sección A' "Dórico 1848" Variación motivica Bajo Eléctrico

La primera guitarra retoma la melodía principal mientras el bajo eléctrico mantiene su motivo a manera de ostinato mientras que la segunda guitarra realiza una variación motivica a la cual se le ha agregado características rítmicas, la que cumple una función de acompañamiento y contramelodía.



Ilustración 31 Sección A' "Dórico 1848" Desarrollo motivico

En el caso de la sección B', la guitarra eléctrica 1 mantiene el protagonismo. Los motivos y melodías presentados en la sección B no exhiben variación alguna; la diferencia entre estas dos secciones radica en la duración de las mismas, siendo esta última la mitad de la presentada anteriormente.

En la sección A'', la guitarra eléctrica 1 retoma el tema presentado los arpeggios de la sección A, sin embargo la melodía no se desarrolla del todo como en la sección anterior. Esta sección concluye con el arpeggio de la guitarra eléctrica 2, que en su momento cumplió la función de introducción.



Ilustración 32 Sección A'' "Dórico 1848" Arpeggio final

3.2.3. Aspectos de instrumentación

En los aspectos de instrumentación propuestos por Philip Tagg encontramos que están relacionados con las partes de cada instrumento, el número de voces, el fraseo, el timbre, etc. Para la resolución y desarrollo de este aspecto del análisis se ha dividido en tres bases fundamentales, las cuales son: base armónica, base melódica y base rítmica.

Base armónica

La función armónica de esta obra está constituida por la guitarra eléctrica 2 y el bajo eléctrico. La guitarra eléctrica 2 por su parte realiza arpeggios, acordes, *power chord* y melodías a manera de *riff* que están construidas sobre progresiones típicamente modales, es

decir que hacen uso de acordes de tónica, acordes cadenciales y acordes no cadenciales.

El bajo eléctrico por su parte también realiza *riffs* en los cuales se puede apreciar el constante uso de la nota principal del modo así como también notas diatónicas del mismo.

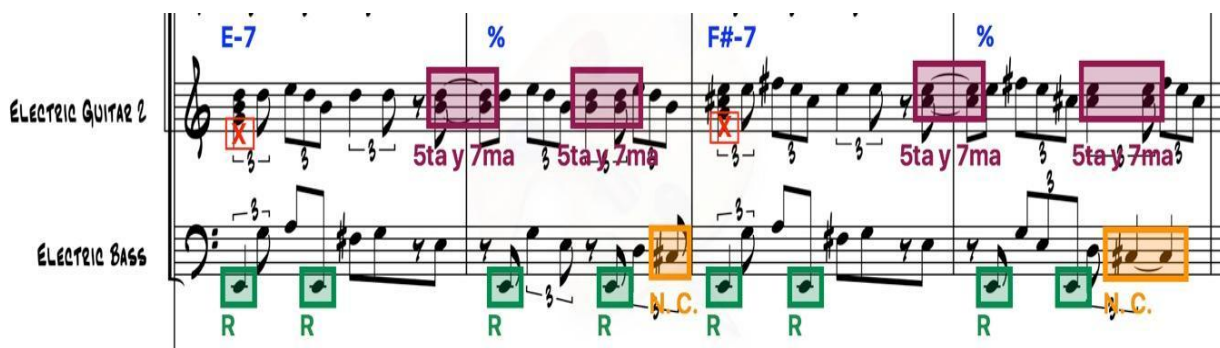
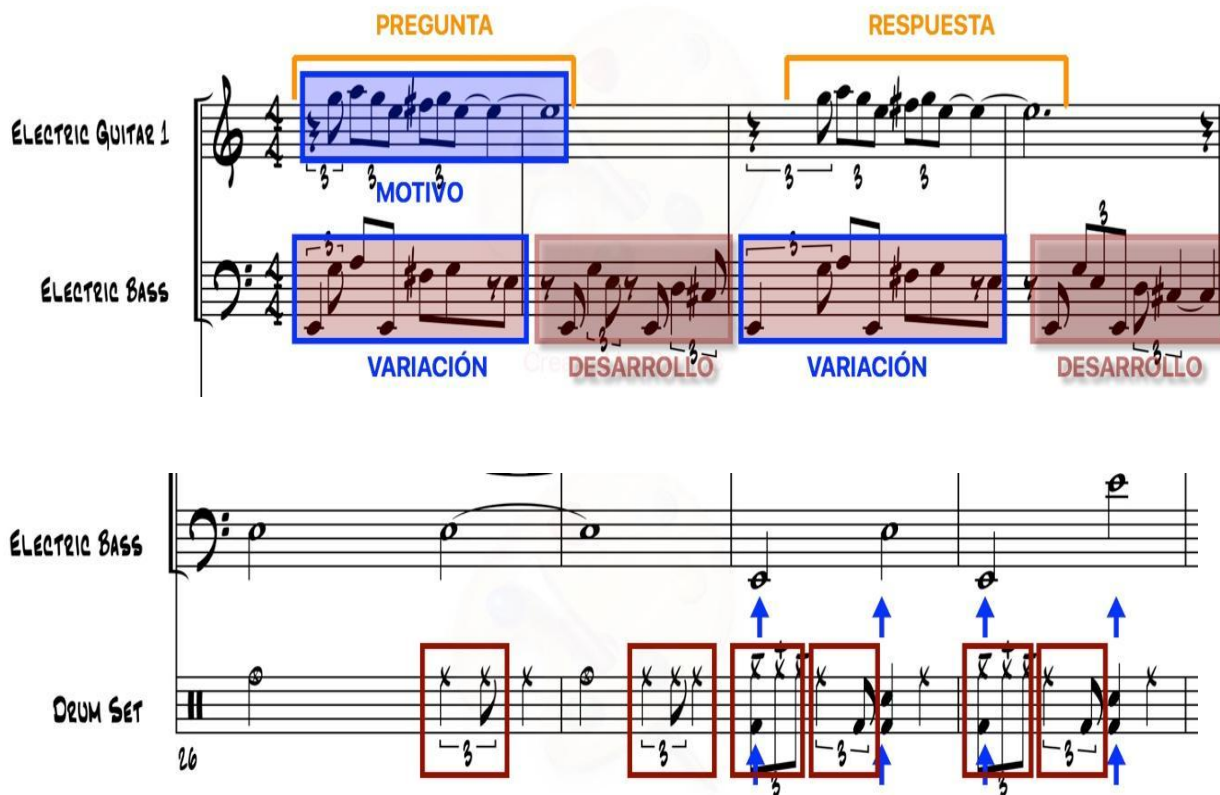


Ilustración 33 Guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico progresión Frase “c” Sección A’ Base Armónica

Base melódica

La melodía está desarrollada fundamentalmente por la guitarra eléctrica 1; sin embargo, en la introducción y en la sección final de la obra se aprecia que la guitarra eléctrica 2 presenta el motivo de un arpeggio como melodía principal. Se observa que la melodía está constantemente acentuando y reposando sobre las notas características del modo, tanto principal como secundaria. Se ubica el uso de recursos como “pregunta-respuesta”, imitación y síncopa.



The musical score is for three instruments: Electric Guitar 1, Electric Bass, and Drum Set. The time signature is 4/4. The Electric Guitar 1 part is divided into two main sections: 'PREGUNTA' (Question) and 'RESPUESTA' (Answer). The 'PREGUNTA' section is marked with a blue box and contains a melodic phrase labeled 'MOTIVO'. The 'RESPUESTA' section is marked with an orange box and contains a melodic phrase labeled 'MOTIVO'. The Electric Bass part is divided into four measures, each with a blue box labeled 'VARIACIÓN' and a red box labeled 'DESARROLLO'. The Drum Set part shows a rhythmic pattern with blue arrows indicating the bass drum and red boxes indicating the snare drum. The score is labeled 'Ilustración 34 Guitarra eléctrica 1 y bajo eléctrico Melodía Frases "a" y "b" Sección A' Base Melódica'.

Ilustración 34 Guitarra eléctrica 1 y bajo eléctrico Melodía Frases "a" y "b" Sección A' Base Melódica

Base rítmica

La función rítmica la cumplen la batería, la guitarra eléctrica 2 y el bajo eléctrico. En la batería es posible encontrar patrones rítmicos basados en el jazz y en el funk, así como también es posible divisar cómo el bajo eléctrico se relaciona con la batería, así por ejemplo, el bajo acentúa los tiempos 1 y 3 del compás al igual que el bombo en la batería; esta característica corresponde con la sección rítmica del rock.

Ilustración 35 Batería y bajo eléctrico Frase "b" Sección A Base Rítmica

Tabla 10 Resumen de Aspectos de Instrumentación.

Formato	Guitarra eléctrica 1- guitarra eléctrica 2- bajo eléctrico - batería
Base armónica	Guitarra eléctrica 2 – bajo eléctrico
Base melódica	Guitarra Eléctrica 1- Guitarra Eléctrica 2- bajo eléctrico
Base rítmica	Bajo eléctrico – batería

3.2.4. Aspectos de tonalidad y textura

La obra “Dórico1848” está compuesta en su totalidad en E Dórico. Para ello, se han usado los acordes principales del modo, siendo éstos el acorde principal modal, el acorde modal y acordes cadenciales; además se encuentra el uso de tensiones como es el caso de la 13na. La obra no presenta cambios de modalidad. Se han creado también *riffs* haciendo uso del modo Dórico.

Tabla 11 Resumen de Aspectos de tonalidad y textura.

Tonalidad	E dórico
Progresión Armónica	<p>Introducción</p> <p> : E- F#- : G F#- A E- </p> <p>“A”</p> <p> : E- F#- : G F#- A E- : E A713 : </p> <p>“B”</p>

	<p>Riff sobre notas de modo</p> <p>“ A ’ “</p> <p> : E- F#- : </p> <p>“ B ’ “</p> <p>Riff sobre notas de modo</p> <p>“ A ’ ’ “</p> <p> : E- F#- : G F#- A E- : </p>
Textura	Melodía con Acompañamiento

3.2.5. Aspectos de dinámica

La dinámica va de la mano con la densidad instrumental, ello se puede evidenciar en la introducción, pues ésta presenta un arpeggio en la guitarra eléctrica 2, que denota claramente un crescendo desde un piano a un *mezzoforte*. La parte A se desarrolla de la misma forma que la introducción, y va en *crescendo*, esta vez desde un *mezzoforte* hasta un *forte*. Las partes B y B’, a diferencia de las demás, son las únicas que presentan una dinámica constante, y es que se mantienen en *forte* durante toda la sección. Por otro lado, la parte A’ es, de todas, en la que mejor se puede distinguir este crescendo, ya que en ella está el clímax de la obra. Finalmente, en la sección A’’, es posible apreciar un *decrescendo* hasta culminar con la obra.

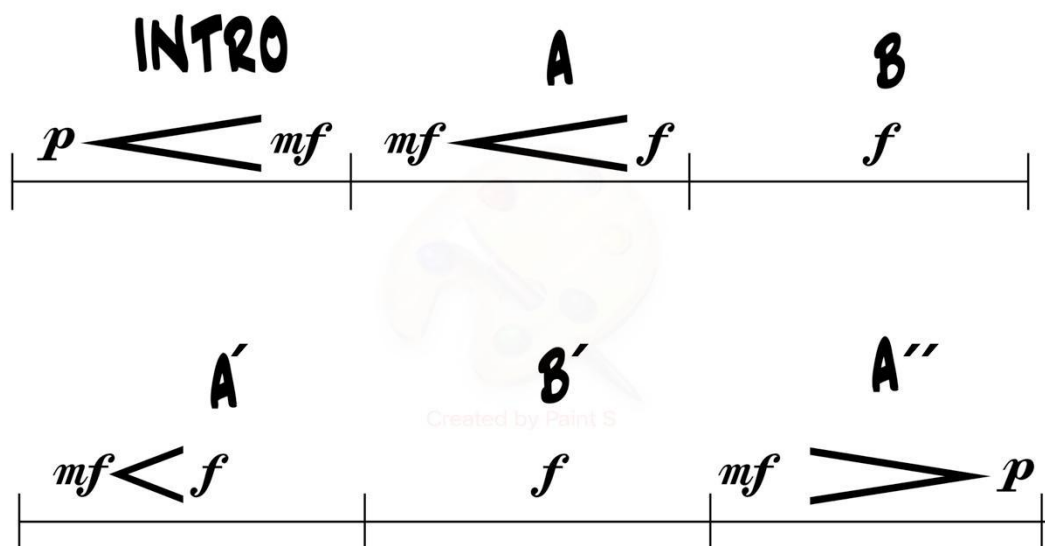


Ilustración 36 Dinámica en las secciones de "Dórico 1848" Aspectos de Dinámica

3.2.6. Aspectos mecánicos y electromusicales.

En este tipo de aspectos cabe recalcar que ambas guitarras, tanto guitarra eléctrica 1 como guitarra eléctrica 2, están siendo afectadas por un pedal de *Delay* y *Reverb*; se ha hecho uso de estos efectos con la intención de obtener profundidad. Otro tipo de pedal de efecto que se ha usado en ambas guitarras ha sido un *Overdrive*, para el desarrollo de la sección B y B', puesto que este efecto otorga un carácter fuerte muy usado en la música rock. Los niveles de saturación en esta sección han sido llevados hasta aproximadamente la mitad del recorrido de la perilla de ganancia. En cuanto a la guitarra eléctrica 1, el uso del *Overdrive* ha sido menor en comparación a la sección antes mencionada, pues en este caso el efecto

sirve para dar un poco más de ganancia y colorear el sonido de la misma. El bajo eléctrico ha sido grabado sin ningún tipo de efecto.

Tabla 12 Resumen de Aspectos mecánicos y electromusicales.

Sonido Limpio	Bajo eléctrico – guitarra eléctrica 2
Delay - Reverb	Guitarra eléctrica 1 – guitarra eléctrica 2
Overdrive	Guitarra eléctrica 1 – guitarra eléctrica 2

3.3. Análisis de “Funk Dórico”.

Para realizar el análisis de la obra titulada “Funk Dórico” se utilizará el método de análisis musical creado por Philip Tagg. A continuación, se desarrolla el análisis de la obra, en el cual se puede evidenciar la aplicación del método, el cual está comprendido por seis aspectos musicales considerados por el autor de dicha propuesta analítica.

3.3.1. Aspectos del tiempo.

La estructura presente en la obra “Funk Dórico” corresponde a una forma ternaria. Esta obra mantiene un pulso constante en un compás de 4/4 con un tempo correspondiente a negra = 100; se obtiene por lo tanto una obra que consta de un total de 89 compases, lo cual concierne a una duración de 3 minutos con 43 segundos. La introducción se extiende durante los cuatro primeros compases, posteriormente la sección “A” se desarrolla desde el compás 5 hasta el compás 16, al finalizar esta sección se pueden apreciar 8 compases a manera de puente para dar paso a la sección “B”, la cual se desarrollará desde el compás 25 hasta el compás 40. Al finalizar esta sección, se puede evidenciar, una vez más, un puente con la

misma duración que el anterior, esta vez para dar paso a la sección “A’”, cuyo desarrollo se hará presente por un periodo de 32 compases; dicha cantidad de compases se ocupará para realizar su desarrollo motivico (cabe recalcar que esta es la sección más extensa de la obra). Finalmente, la sección “C” se desenvuelve por una extensión de 9 compases, en esta sección se puede evidenciar la presencia de un *Ritardando* en el compás 87 y el uso del *Calderón* presente en las cuatro últimas notas de la obra.

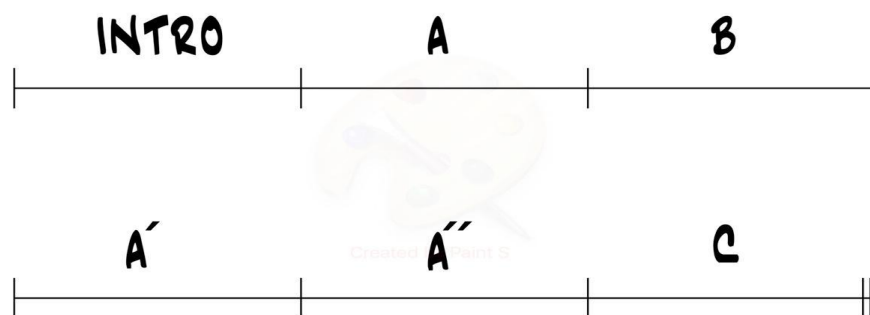


Ilustración 37 Forma de “Funk Dórico”.

Tabla 13 Resumen de Aspectos de Tiempo de “Funk Dórico” .

Tempo	100 BPM
Duración	3:43 min – 89 compases
Métrica	4/4
Forma	INTRO – A – B – A’ – A’’ – C

3.3.2. Aspectos melódicos

La primera melodía que aparece en la obra se desarrolla por parte del bajo eléctrico, sobre la escala dórica en C; es una melodía que está construida haciendo uso del recurso “pregunta – respuesta”, los puntos de reposo son las notas características del modo, correspondiendo a la “pregunta” la nota característica secundaria, mientras que en la “respuesta”, la melodía reposa sobre la nota característica principal, además dicha melodía está construida sobre el tercer tiempo del segundo compás. La melodía antes mencionada se hace presente en la introducción del tema.



Ilustración 38 Introducción “Funk Dórico” Análisis melódico.

En la sección “A” de la obra, el protagonismo melódico lo lleva la guitarra eléctrica 1, la cual ejecuta seis frases compuestas con el recurso de “pregunta – respuesta” sobre el modo Dórico en C, en las cuales está presente el motivo principal, el mismo que presenta variaciones durante el desarrollo de las distintas frases. Cabe recalcar que las frases “pregunta” que poseen el motivo principal inician en los tiempos débiles del compás, mientras que las “respuesta” inician en los tiempos fuertes del compás.

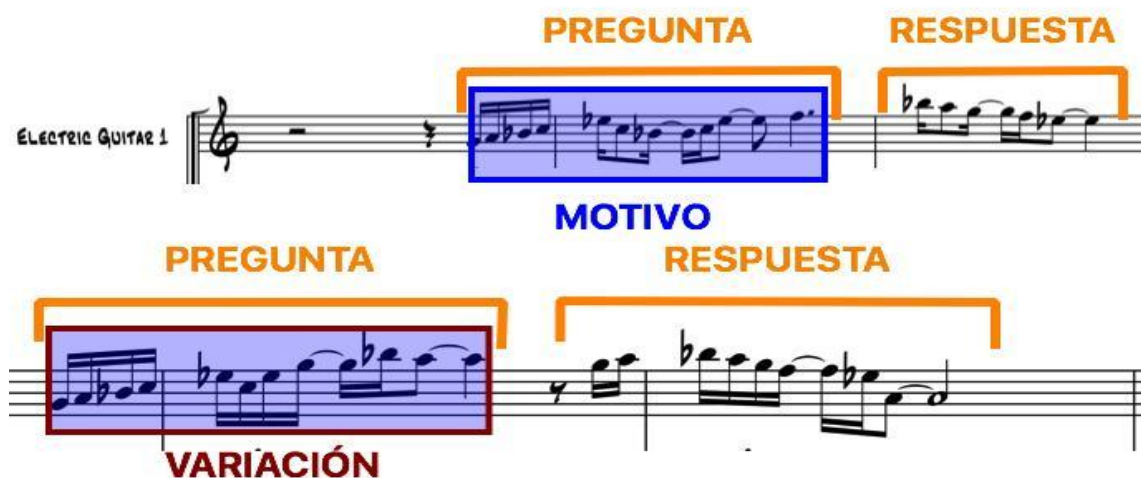


Ilustración 39 Sección A “Funk Dórico” Análisis melódico.

Es posible encontrar un puente comprendido por 8 compases que se desarrolla al terminar la sección “A”, el cual está constituido por dos frases de 4 compases cada una. La primera frase se desarrolla sobre el modo dórico en C, aquí se puede apreciar cómo la melodía transcurre moviéndose diatónicamente visitando las notas características principal y secundaria, resolviendo sobre la nota fundamental que es la nota C, sobre la cual se ha construido el modo ya mencionado y por ende dicha melodía. Por otra parte, la segunda frase que aparece en este puente se desarrolla sobre el modo dórico de Bb, de igual manera que la frase anterior, es posible encontrar, en la melodía, las notas características del modo y el reposo sobre la fundamental del modo ya antes mencionado, en cuyo caso dicha fundamental le corresponde a Bb. Cabe recalcar que la melodía principal está siendo interpretada por la guitarra eléctrica 1.

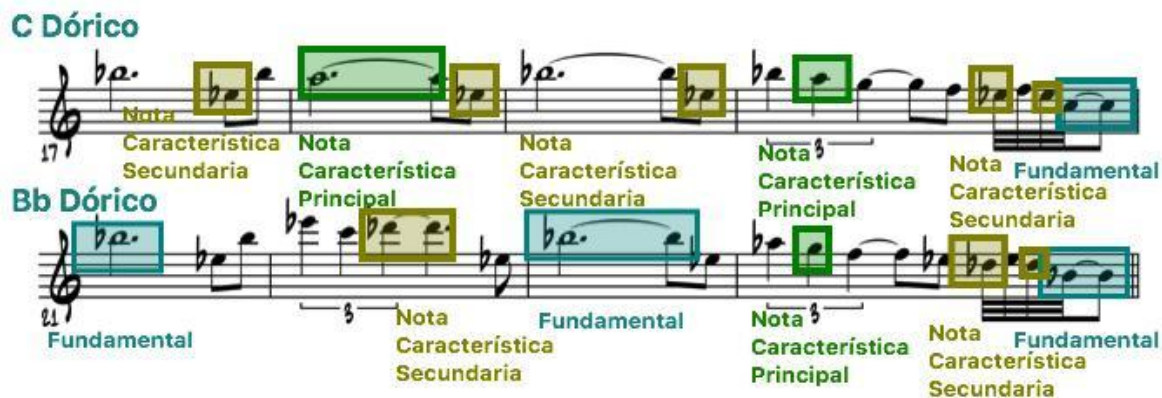


Ilustración 40 Puente al finalizar la sección A “Funk Dórico” Análisis melódico.

.La sección “B” de la obra se desarrolla sobre el modo Dórico en Bb, la melodía correspondiente a esta sección reposa sobre el primero y sobre el quinto grado del modo en cuestión, esto con la finalidad de generar variedad en la construcción melódica, cabe recalcar que en la melodía también están presentes las notas características tanto principal como secundaria del modo en desarrollo, por lo tanto, a pesar de que la melodía no repose sobre ellas, no se pierde la sonoridad distintiva del modo. Dicha melodía está construida haciendo uso del recurso de “pregunta – respuesta”.

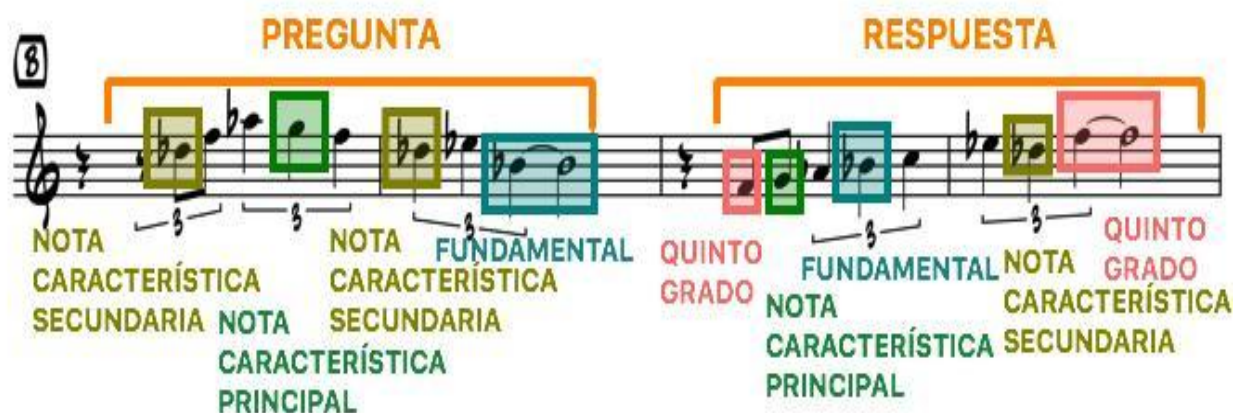


Ilustración 41 Sección B “Funk Dórico” Análisis melódico.

Al finalizar la sección “B” nuevamente se puede observar un puente en el cual se hace evidente una melodía a la que le corresponde una sonoridad dórica, de la misma manera que la sección anterior se desenvuelve sobre Bb. El puente está construido por dos frases en las cuales la melodía concluye sobre la nota fundamental; a pesar que no repose sobre las notas características, sí se encuentra a estas últimas presentes en el desarrollo melódico, razón por la cual el colorido del modo no se pierde.

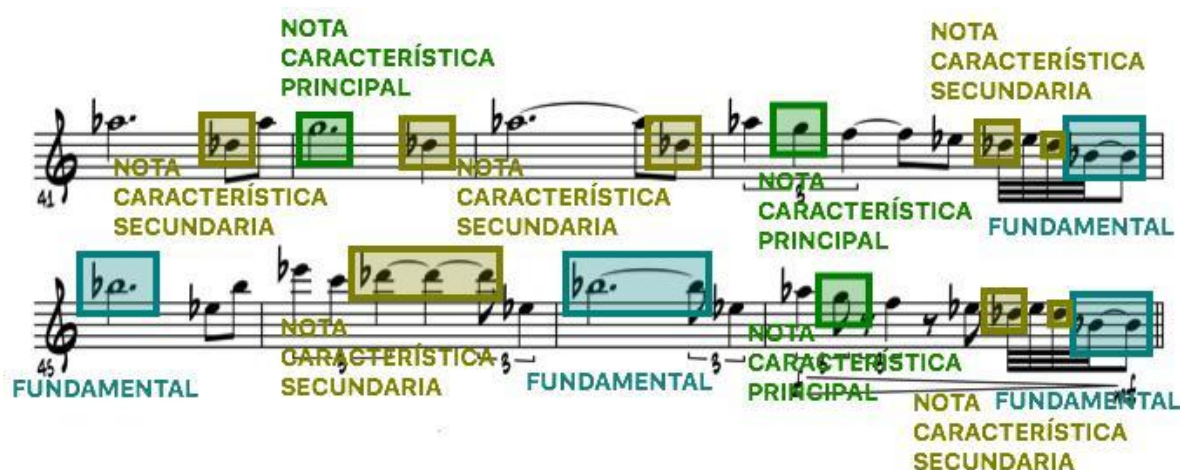


Ilustración 42 Puente al finalizar la sección B “Funk Dórico” Análisis melódico.

En la sección “A’” se observa un evidente retorno al motivo principal, se puede destacar también la aparición de un motivo nuevo que se desarrolla a manera de estribillo, el cual cumple la función de unir las frases que se desenvuelven a lo largo de esta parte, así como también para unirlas con la siguiente sección. Se puede apreciar el desarrollo del motivo principal, al cual se le ha sometido a distintas variaciones. Es importante mencionar que la sección “A’” se la puede distinguir y diferenciar de la sección “A”, que se ha analizado con anterioridad, por presentar un sonido correspondiente al modo Mixolidio sobre la nota Bb, mientras que en la parte “A” es posible encontrar el motivo desarrollado en el modo Dórico sobre la nota C. La melodía toma las características rítmicas del motivo principal y

se desarrolla sobre el modo Mixolidio; sin embargo esta vez, como ya se había mencionado, sobre Bb, se distingue que las melodías reposan sobre las notas características de dicho modo.

MOTIVO A MANERA DE ESTRIBILLO



MOTIVO DE "A'" Bb MIXOLIDIO



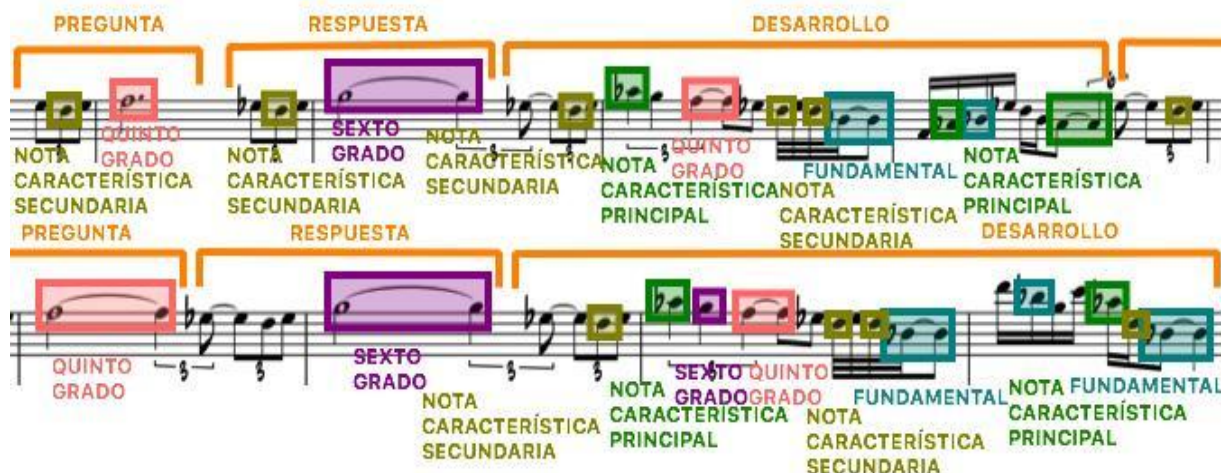
MOTIVO DE "A" C DÓRICO



Ilustración 43 Sección A' "Funk Dórico" Análisis melódico.

La sección "A'" presenta una melodía compuesta sobre el modo Mixolidio en Bb, dicha melodía está constituida por dos frases de 4 compases cada una. Las frases han sido desarrolladas utilizando una pregunta y respuesta. Además, a esta última se le ha realizado una variación con su respectivo desarrollo. La melodía, a pesar de no reposar sobre las notas características, reposa sobre la fundamental, el quinto y sexto grado. Por lo tanto, la sonoridad del modo no se ve afectada por esta peculiaridad debido a que las notas características están presentes en el movimiento melódico. Es fundamental mencionar que al motivo a manera de

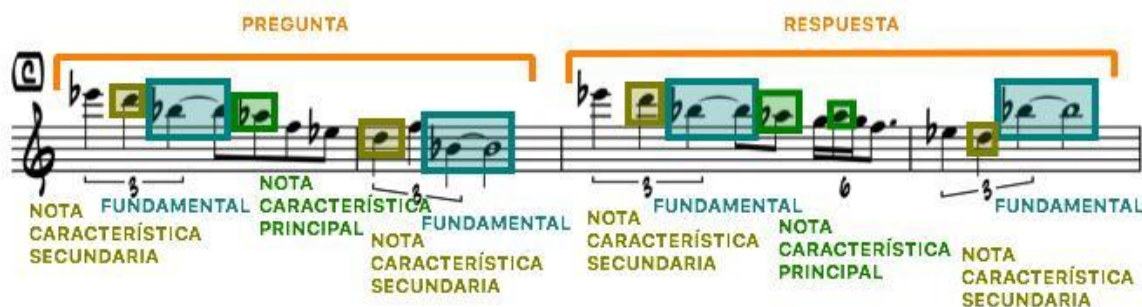
estribillo se lo encuentra nuevamente en esta sección y se presenta antes y después de la melodía ya mencionada.



The image shows two staves of musical notation for 'Funk Dórico' Section A. The first staff is divided into three sections: PREGUNTA (Question), RESPUESTA (Answer), and DESARROLLO (Development). The PREGUNTA section contains a note labeled 'QUINTO GRADO' (Fifth Degree) and 'CARACTERÍSTICA SECUNDARIA PREGUNTA'. The RESPUESTA section contains a note labeled 'SEXTO GRADO' (Sixth Degree) and 'CARACTERÍSTICA SECUNDARIA RESPUESTA'. The DESARROLLO section contains a note labeled 'QUINTO GRADO' (Fifth Degree) and 'CARACTERÍSTICA PRINCIPAL', followed by a note labeled 'FUNDAMENTAL' (Fundamental) and 'CARACTERÍSTICA SECUNDARIA', and finally a note labeled 'NOTA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL DESARROLLO'. The second staff continues the melody with similar labels: 'QUINTO GRADO', 'SEXTO GRADO', 'NOTA CARACTERÍSTICA SECUNDARIA', 'NOTA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL', 'SEXTO GRADO', 'QUINTO GRADO', 'FUNDAMENTAL', 'NOTA CARACTERÍSTICA SECUNDARIA', and 'NOTA FUNDAMENTAL CARACTERÍSTICA PRINCIPAL'.

Ilustración 44 Sección A "Funk Dórico" Análisis melódico.

En la sección "C" se observa un motivo nuevo, el cual se desarrolla sobre el modo Mixolidio en Bb. La sección consta de dos frases a manera de "pregunta-respuesta" las cuales se repiten, ambas reposan sobre la nota fundamental del modo; sin embargo, la melodía contiene tanto nota característica principal como secundaria, de esta manera es posible apreciar el colorido del modo aun cuando sus notas características no son las notas en las que reposa la melodía.



The image shows two staves of musical notation for 'Funk Dórico' Section C. The first staff is divided into two sections: PREGUNTA (Question) and RESPUESTA (Answer). The PREGUNTA section contains a note labeled 'NOTA FUNDAMENTAL' (Fundamental) and 'CARACTERÍSTICA SECUNDARIA', followed by a note labeled 'NOTA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL' and 'FUNDAMENTAL', and finally a note labeled 'NOTA CARACTERÍSTICA SECUNDARIA'. The RESPUESTA section contains a note labeled 'NOTA FUNDAMENTAL' (Fundamental) and 'CARACTERÍSTICA SECUNDARIA', followed by a note labeled 'NOTA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL' and 'NOTA CARACTERÍSTICA SECUNDARIA', and finally a note labeled 'NOTA FUNDAMENTAL' (Fundamental).

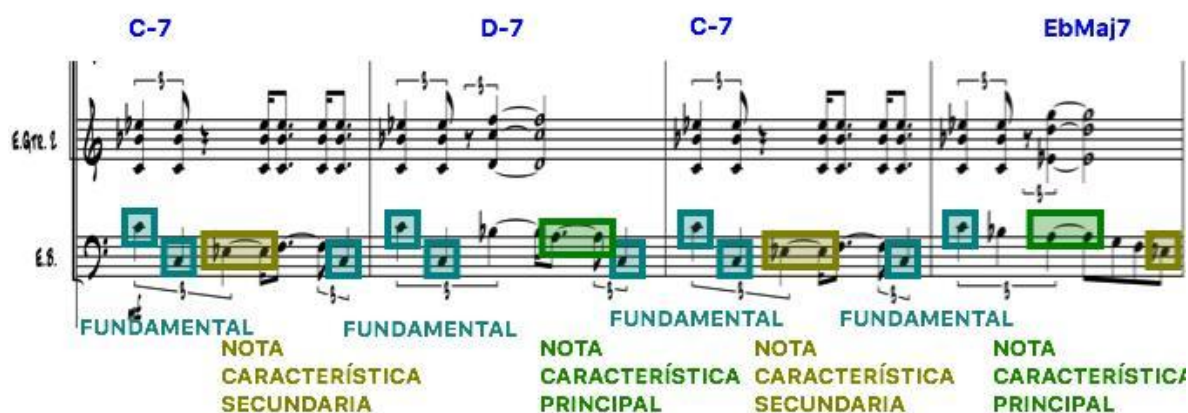
Ilustración 45 Sección C "Funk Dórico" Análisis melódico.

3.3.3. Aspectos de instrumentación

Para facilitar la comprensión del desarrollo del aspecto de instrumentación, se lo ha dividido en tres bases fundamentales, las cuales corresponden a: base armónica, base melódica y base rítmica. En cada una de ellas se detallará las características de dicha base, así como el o los instrumentos que estén desempeñando una o varias funciones en la obra.

Base Armónica

La guitarra eléctrica 2 está encargada de la parte armónica, realiza progresiones modales basadas en las funciones de los grados de cada modo, siendo estas: acordes de tónica, cadenciales y no cadenciales. Cabe recalcar que las progresiones modales son progresiones cortas que se repiten para permitir distinguir la sonoridad del modo en cuestión. Las progresiones y cambios de acordes son apoyadas por las notas que realiza el bajo eléctrico durante el desarrollo de la obra, las cuales corresponden a *riffs* donde es posible encontrar las notas características del modo.



The musical notation illustrates the harmonic progression for the 'Funk Dórico' section. The guitar part (E.Gre. 2) features four chords: C-7, D-7, C-7, and EbMaj7. The bass part (E.B.) provides a rhythmic foundation with notes and riffs. Labels below the bass staff identify the 'FUNDAMENTAL' and 'NOTA CARACTERÍSTICA' (SECUNDARIA or PRINCIPAL) for each chord.

Ilustración 46 Guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico progresión Sección A Base Armónica "Funk Dórico"

Base melódica

La guitarra eléctrica 1, es la que lleva las melodías durante toda la obra, cabe recalcar que a pesar de que el bajo eléctrico también realiza melodías, estas últimas cumplen una función de acompañamiento. Únicamente en la sección “C” del tema tanto la guitarra eléctrica 1, la guitarra eléctrica 2, como el bajo eléctrico realizan la misma melodía en tres octavas diferentes; esto permite la clara distinción del modo, genera un ambiente sonoro distinto al que se encuentra en la obra y permite a su vez, con la triplicación de la melodía, percibir una sonoridad de clímax y de conclusión.

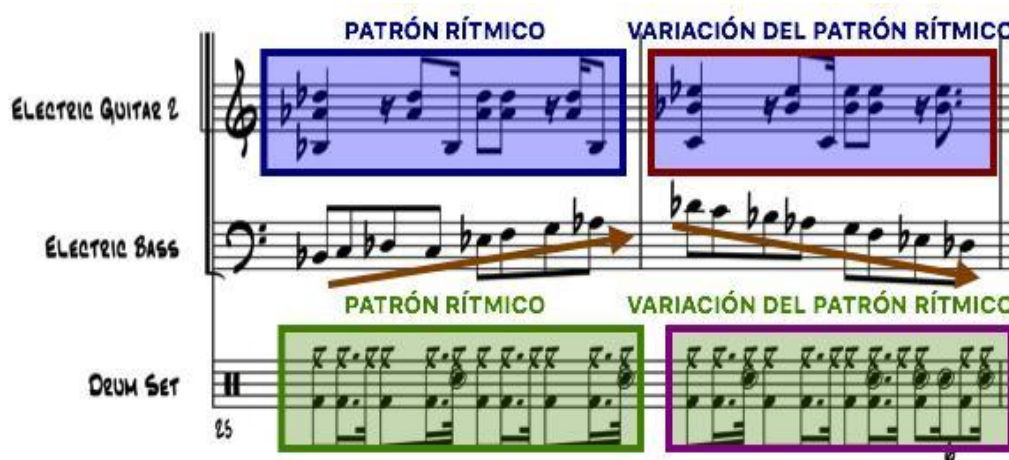


Ilustración 47 Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico Melodía Sección C Base Melódica “Funk Dórico”.

Base rítmica

La batería cumple la función rítmica, en conjunto con el bajo eléctrico y la guitarra eléctrica 2. Cabe recalcar que la construcción se ha realizado utilizando elementos estilísticos del funk, jazz y rock, los cuales se encuentran indistintamente en las secciones del tema.

Como ejemplo de lo antes mencionado se aprecia en la sección “B” un llamado al género del jazz en el cual es posible hallar un patrón rítmico correspondiente al género por parte de la batería, el bajo eléctrico presenta un motivo a manera de *Walking Bass* sobre las notas del modo en cuestión; el recurso antes mencionado es característico de dicho género, a esto se le adiciona un patrón rítmico realizado por la guitarra eléctrica 2.



The image displays musical notation for three instruments: Electric Guitar 2, Electric Bass, and Drum Set. The notation is organized into two columns: 'PATRÓN RÍTMICO' (Rhythmic Pattern) and 'VARIACIÓN DEL PATRÓN RÍTMICO' (Variation of the Rhythmic Pattern). The Electric Guitar 2 part is shown in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The Electric Bass part is in bass clef. The Drum Set part is shown in a simplified notation with 'x' marks for hits. The 'PATRÓN RÍTMICO' column is highlighted with a blue box for the guitar, a green box for the bass, and a green box for the drums. The 'VARIACIÓN DEL PATRÓN RÍTMICO' column is highlighted with a red box for the guitar, a purple box for the bass, and a purple box for the drums. Arrows indicate the flow from the pattern to the variation.

Ilustración 48 Guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico y batería Sección B Base Rítmica “Funk Dórico”.

3.3.4. Aspectos de tonalidad y textura

La obra “Funk Dórico” está compuesta en dos modos diferentes y en dos raíces modales diferentes, distribuidos de la siguiente manera: a la sección “A” le corresponde el modo Dórico desarrollado sobre C, la parte “B” se desenvuelve sobre el modo Dórico, esta vez en Bb, la sección “A’” y “A’” se exponen sobre el modo Mixolidio sobre Bb y finalmente en la parte “C” es posible encontrar una vez más la sonoridad del modo Mixolidio sobre Bb. Para realizar las progresiones se han utilizado los acordes principal modal, acordes

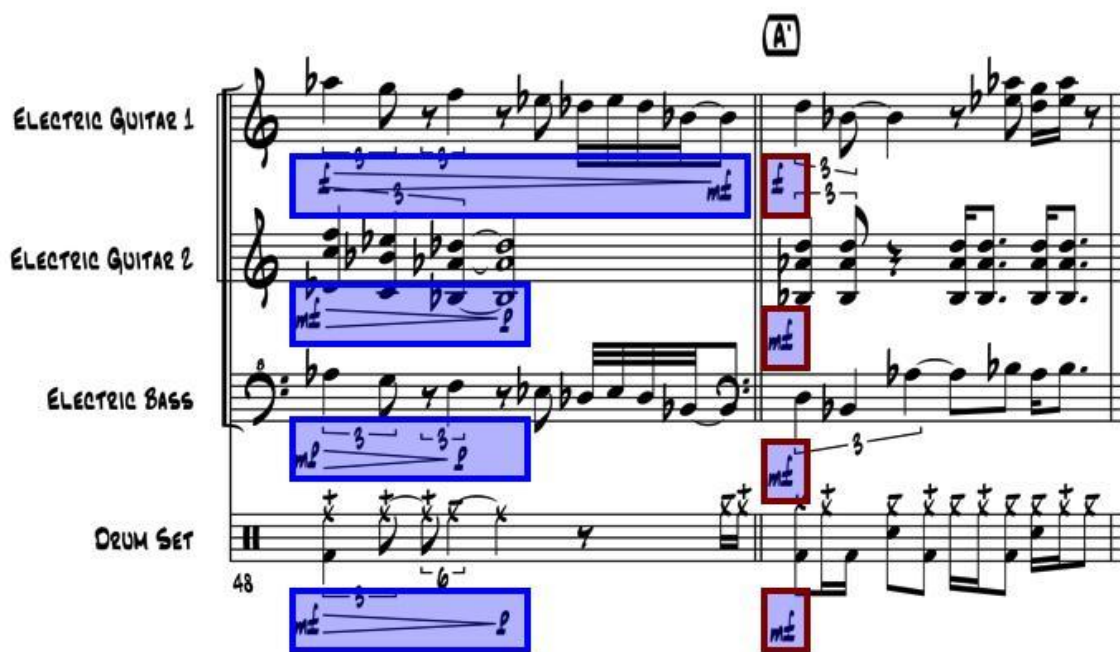
cadenciales y acordes no cadenciales. Es posible encontrar también el uso de *riffs* por parte del bajo eléctrico.

Tabla 14 Resumen de Aspectos de tonalidad y textura “Funk Dórico”.

Tonalidad	<p>C Dórico</p> <p>“A”</p> <p>Bb Dórico</p> <p>“B”</p> <p>Bb Mixolidio</p> <p>A' / “A''” / C</p>
Progresión Armónica	<p>Introducción / “A”</p> <p> : C-7 D-7 C-7 Eb Maj7 : </p> <p>Puente de “A”</p> <p> C-7 D-7 C-7 Eb Maj7 </p> <p> C-7 Db Maj7 C-7 Db Maj7 C-7 Bb-7 </p> <p>“B”</p> <p> : Bb-7 C-7 Bb-7 Db Maj7 C-7 : </p> <p>Puente de “B”</p> <p> Bb-7 C-7 Bb-7 Db Maj7 C-7 </p> <p> C-7 Db Maj7 C-7 Db Maj7 C-7 Bb-7 </p> <p>“A'” / “A''”</p> <p> : Bb7 F-7 Bb7 Ab Maj7 : </p> <p>“C”</p> <p>Melodía en octavas sobre modo Mixolidio</p>
Textura	Melodía con Acompañamiento

3.3.5. Aspectos de dinámica

En esta obra es posible encontrar que los cambios de dinámica van de la mano de la densidad instrumental, se puede observar cambios de *forte* a *mezzoforte*, como por ejemplo en la melodía de la introducción, a cargo del bajo eléctrico. Otro ejemplo en el que se encuentra un signo regulador de dinámica es en el último compás de transición de la sección “B”, en este compás está presente un *decrescendo* de *mezzoforte* a piano para la sección rítmica y de *forte* a *mezzoforte* para la melodía principal, este cambio dinámico únicamente aplica para este compás con la intención de denotar el final de sección, pues la parte “A” que se presenta a continuación vuelve a retomar un carácter fuerte, al cual le corresponde *forte* para la melodía principal y *mezzoforte* para la sección rítmica. Cabe recalcar que al ser una composición influenciada por géneros como el rock y el funk, ésta tiene un carácter predominantemente fuerte, por lo cual es evidente que dicha característica dinámica se presente de forma constante durante toda la obra.



The musical score for 'Funk Dórico' illustrates dynamic changes in section B. It features four staves: Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Electric Bass, and Drum Set. Dynamics are indicated by blue boxes (mezzoforte to piano) and red boxes (forte to mezzoforte). A section marker 'A' is visible above the first staff.

Ilustración 49 Dinámica en la sección B de “Funk Dórico” Aspectos de Dinámica

3.3.6. Aspectos mecánicos y electromusicales.

En el proceso de selección sonora para esta obra se ha optado por el uso de una batería *midi* con sonidos de *samples*, amplificadores digitales para los instrumentos de cuerda, así como también el uso de efectos digitales, estos últimos se han distribuido de la siguiente manera:

Al sonido de la guitarra eléctrica 1 se le ha aplicado efectos, como por ejemplo el uso de *Reverb* con la finalidad de lograr profundidad en la sonoridad del instrumento, y *Chorus* para obtener cuerpo y densidad sonora. Es posible encontrar también efectos como *Overdrive*, que pretende dotar al sonido de la guitarra eléctrica 1 con el sonido característico de la música rock, el cual corresponde a la distorsión; sin embargo, esta vez no con tanta intensidad, a este efecto se le suma un *Boost* que permite lograr mayor potencia en el efecto anteriormente mencionado, y además el uso de un efecto de compresión que permite nivelar las frecuencias tanto agudas como graves. A la guitarra eléctrica 2, igual que a la guitarra eléctrica 1, se le ha aplicado tanto *Reverb* como *Chorus*; sin embargo a estas se les suma el uso de un pedal de *Delay* para lograr una mayor profundidad. Por otra parte, posee también un efecto de *Boost* y compresión, pero a diferencia de la otra guitarra, ésta no presenta un *Overdrive*. Al sonido del bajo eléctrico se lo ha afectado únicamente por amplificador digital, con la finalidad de potenciar los niveles de ganancia del instrumento.

Tabla 15 Resumen de Aspectos mecánicos y electromusicales de “Funk Dórico”.

Amplificador digital	Bajo eléctrico – guitarra eléctrica 1 - guitarra eléctrica 2
Delay	Guitarra eléctrica 2
Overdrive – Chorus – Boost – Reverb	Guitarra eléctrica 1 – guitarra eléctrica 2
Samples	Batería

3.4. Análisis de “Lidio 2229”.

La metodología de Philip Tagg ha sido la base de la cual parten los análisis realizados en el presente proyecto, razón por la cual la obra titulada “Lidio 2229” se sujeta a los mismos parámetros, es decir, encontramos presentes los seis aspectos que comprenden la metodología de análisis del autor ya antes mencionado.

3.4.1. Aspectos del tiempo.

La estructura presente que se puede percibir al analizar la obra “Lidio 2229” corresponde a una forma libre, por otra parte, al tempo presente en esta obra le compete negra = 95, es importante mencionar que, a pesar de que en su gran mayoría la obra se desarrolla sobre un compás de 4/4, es posible encontrar también el uso de compases de 6/4. Estos últimos están presentes en dos ocasiones y les conciernen el compás número 73 y 97 respectivamente. Con lo ya antes mencionado, se obtiene por lo tanto una obra que consta de un total de 117 compases, lo cual se ajusta a una duración de 4 minutos con 58 segundos.

La introducción se extiende durante los cinco primeros compases, posteriormente la sección “A” se desarrolla desde el compás 6 hasta el compás 29, al concluir esta sección se pueden apreciar 8 compases a manera de puente para dar paso a la sección “B”; cabe recalcar que esta es la sección que abarca mayor cantidad de compases en la obra -32 en total-, en esta sección se desarrolla la melodía principal. La sección “B” se extiende desde el compás 38 hasta el compás 49 y se puede encontrar un motivo que presenta variaciones, caracterizado por sus cualidades rítmicas. La parte “C” se hará presente por un periodo de 8 compases, y en contraste a la sección anterior, el motivo presenta cualidades melódicas, la obra retorna y se observa la sección “B’”, la cual presenta el mismo motivo que la parte “B”; sin embargo, en esta ocasión, solamente durante un periodo de 8 compases. Un nuevo motivo aparece en la obra, la parte “D” se desenvuelve con un motivo melódico que abarca 8 compases; cabe recalcar que en esta sección es la primera vez que se puede apreciar el compás de 6/4, este cumple la función de finalizar la frase y dar paso a la siguiente. Se vuelve a apreciar el motivo de la sección “A”, en esta ocasión con una menor duración, pues se extiende por 12 compases. La parte “C” nuevamente presenta su motivo de 8 compases y da paso a la sección “B’”, la cual desarrolla su motivo durante 14 compases; en esta sección vuelve a aparecer el compás de 6/4, nuevamente cumple la función de finalizar la frase y dar paso a la siguiente. La obra culmina con el desarrollo motivico de la sección “C”.

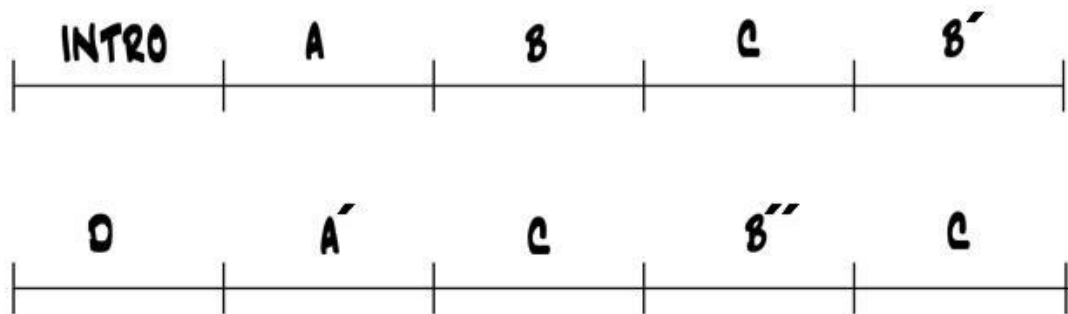


Ilustración 50 Forma de "Lidio 2229".

Tabla 16 Resumen de Aspectos de Tiempo de "Lidio 2229".

Tempo	95 BPM
Duración	4:58 min – 117 compases
Métrica	4/4 – 6/4
Forma	INTRO – A – B – C – B' – D – A' – C – B'' – C

3.4.2. Aspectos melódicos

El bajo eléctrico presenta la primera melodía, que se desarrolla en la introducción. Por primera vez es posible apreciar la sonoridad lidia, pues esta melodía está construida sobre el dicho modo en E. La melodía se desenvuelve desde el tercer tiempo del cuarto compás y en ella se puede observar las notas características del modo como un antecedente sonoro a lo que se desarrollará posteriormente.



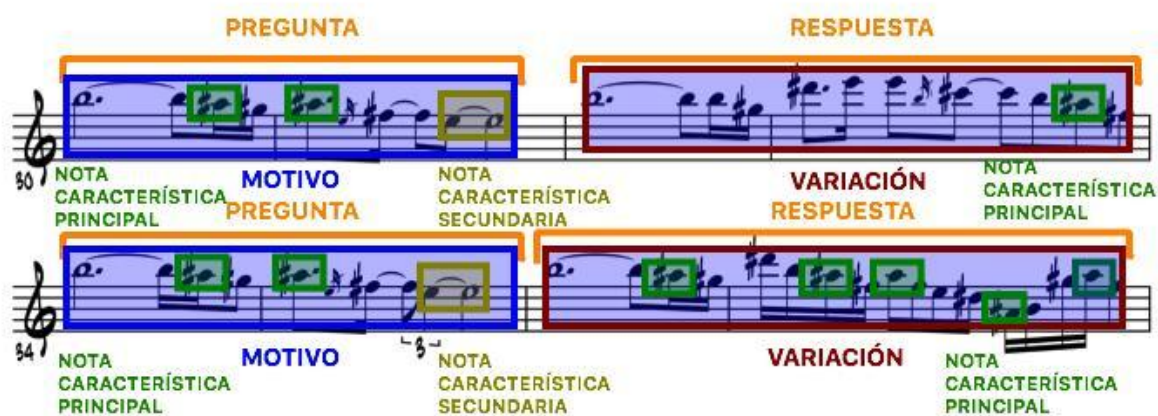
Ilustración 51 Introducción "Lidio 2229" Análisis melódico.

Se observa que en la sección "A" el protagonismo melódico lo lleva la guitarra eléctrica 1. La estructura melódica está constituida por dos períodos, a cada uno de ellos le compete 12 compases, en los que se desarrollan las frases, correspondiéndole al primer período dos frases mientras que el segundo período está constituido por tres frases. Es importante destacar que dichas frases han sido creadas con el recurso de "pregunta – respuesta", a las preguntas les concierne presentar el motivo principal, mientras que en las respuestas es posible presenciar variaciones del motivo o un desarrollo del mismo. Las melodías se mueven de forma diatónica sobre el modo lidio en E, siempre buscando reposar sobre las notas características tanto principal como secundaria.



Ilustración 52 Sección A "Lidio 2229" Análisis melódico.

Al finalizar la sección es posible apreciar una frase nueva que se desarrolla por un periodo de 8 compases a manera de “pregunta – respuesta”, ésta presenta el motivo, una repetición y dos variaciones. La sonoridad Lidia se mantiene presente y se puede evidenciar en las notas características usadas en las notas largas y en las secciones de reposo melódico. Esta nueva idea melódica cumple la función de transición para dar paso a la parte “B” de la obra.



The diagram illustrates a musical phrase structure across two staves. The top staff is divided into a 'PREGUNTA' (Question) section and a 'RESPUESTA' (Answer) section. The 'PREGUNTA' section contains a 'MOTIVO' (Motif) and a 'NOTA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL' (Principal Characteristic Note). The 'RESPUESTA' section contains a 'VARIACIÓN' (Variation) and a 'NOTA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL'. The bottom staff also shows a 'MOTIVO' and a 'VARIACIÓN', with labels for 'NOTA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL' and 'NOTA CARACTERÍSTICA SECUNDARIA' (Secondary Characteristic Note). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with specific notes highlighted in green boxes.

Ilustración 53 Sección A “Lidio 2229” Análisis melódico.

En la sección “B” de la obra se observa un motivo nuevo, caracterizado por mantener un patrón rítmico de semicorcheas sobre el cual se presentan las notas del modo lidio; cabe recalcar que la nota de inicio de dicho patrón coincide con los cambios armónicos y estos a su vez han sido seleccionados por ser acordes en los que se encuentran la o las notas características del modo, por lo tanto se cuenta con un motivo que se distingue por el movimiento rítmico y que a su vez mantiene presente la sonoridad del modo en cuestión. El motivo se desarrolla en una frase de 4 compases, se aprecia por lo tanto que dicho motivo se desenvuelve sobre la progresión y la frase se repite en tres ocasiones, en la primera de ellas se encuentra la melodía principal en un registro alto

mientras que en la segunda y tercera repetición se opta por llevar la melodía una octava hacia abajo; cabe recalcar que el bajo eléctrico realiza exactamente el mismo motivo en la segunda y tercera repetición, dotando de un carácter más amplio a la melodía

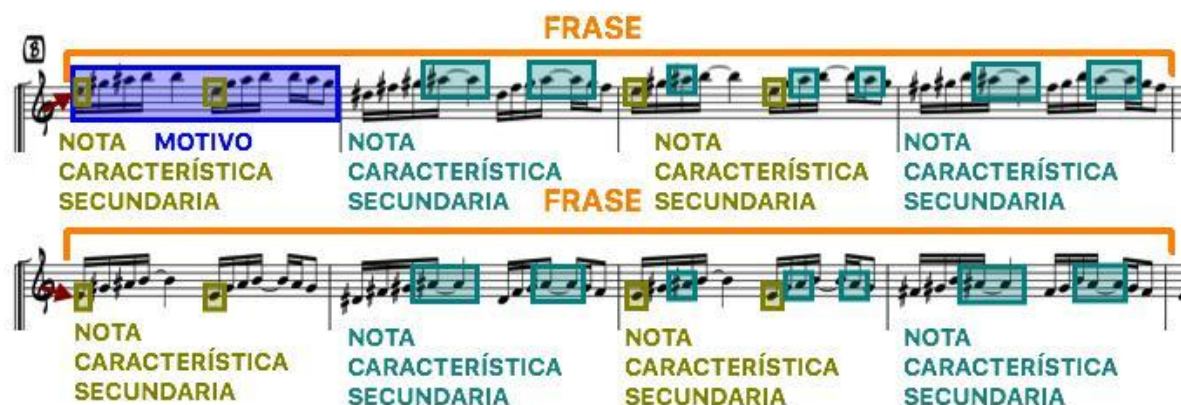


Ilustración 54 Sección B "Lidio 2229" Análisis melódico.

En contraste al motivo rítmico presenciado en la sección “B”, la sección “C” se desarrolla sobre un motivo simple, el cual presenta variaciones; éste mantiene un movimiento de tresillos de negra, lo que le da una cualidad lenta en comparación con el motivo de semicorcheas desarrollado en la sección anterior. La mayor distancia entre las notas permite apreciar de mejor manera la sonoridad del modo.



Ilustración 55 Sección C "Lidio 2229" Análisis melódico.

En la sección “B’” se retoma el motivo rítmico desarrollado en la sección “B”, en esta ocasión dicho motivo se presenta por un periodo menor de tiempo, pues únicamente se repite por dos ocasiones, mientras que la melodía principal permanece sonando tanto en la guitarra eléctrica 1 como en el bajo eléctrico, el cual interpreta la misma melodía en su octava correspondiente; la melodía no presenta ningún tipo de alteración más que la disminución en sus repeticiones.



Ilustración 56 Sección B’ “Lidio 2229” Análisis melódico.

La sección “D” expone una nueva melodía que hace uso de *power chord*, los mismos que son de uso frecuente en la música rock, esta melodía es un *riff* que está compuesto por dos frases, siendo la primera considerada como “pregunta” y la segunda como “respuesta”, dicho *riff* se repite en dos ocasiones. Como se había mencionado anteriormente, el *riff* hace uso de acordes por quintas en su primera aparición, mas la segunda vez éste se torna en una línea melódica que es interpretada por la guitarra eléctrica 1. A este *riff* y melodía les corresponde un movimiento diatónico sobre el modo Lidio, siendo los puntos de reposo las notas características del mismo. La pregunta reposa sobre la nota característica principal mientras que la respuesta descansa sobre la nota característica secundaria.

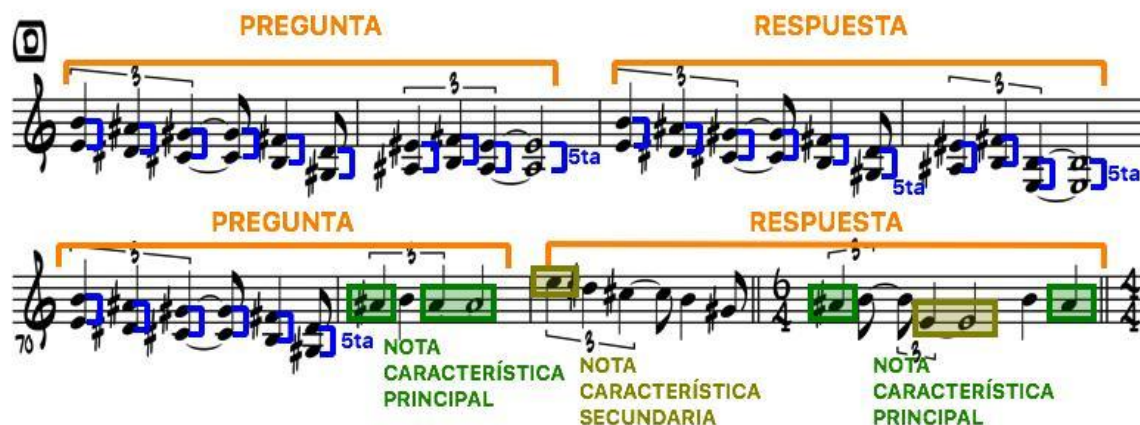


Ilustración 57 Sección D "Lidio 2229" Análisis melódico.

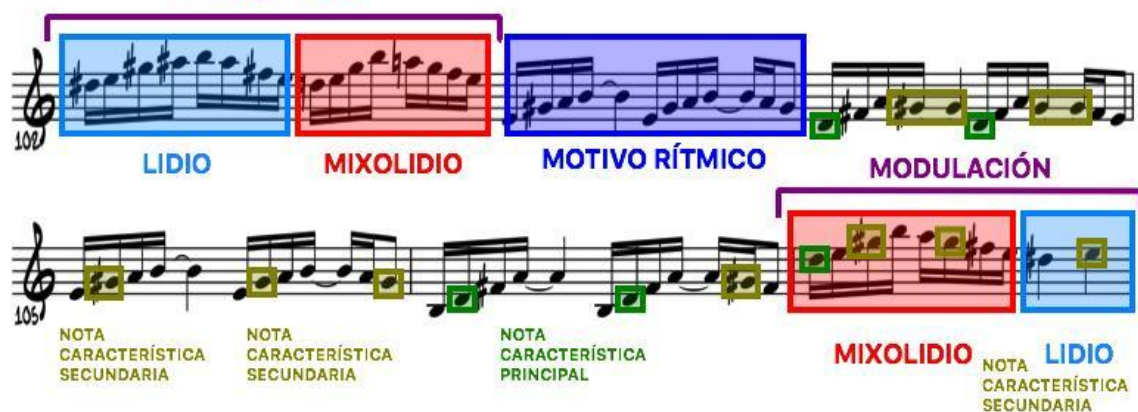
La guitarra eléctrica 1 retoma la melodía principal que se había expuesto anteriormente en la sección "A", la melodía corresponde al primer período presentado en dicha sección; sin embargo, en esta ocasión, en la sección "A'", la melodía no se desarrolla por dos períodos como lo hacía en la parte "A", por lo que concluye al presentar nuevamente el primer período, dicho de otra manera, esta parte corresponde a una variación sobre la extensión, mas no existe variación sobre de la melodía presentada anteriormente.

En la obra se puede encontrar por segunda ocasión el motivo que hace uso de tresillos de negra, el mismo que corresponde a la sección "C". El motivo se presenta nuevamente sin realizar variaciones en ningún aspecto en cuanto a su estructura melódica.

La sección "B'" del tema presenta una re-exposición a la cual se le realiza variaciones. Se encuentra el motivo rítmico que caracteriza la sección "B", que se desenvolverá en tres frases. La primera y la segunda vez que se presenta volverá a exponer las frases ya analizadas, a las cuales se les ha incorporado pequeñas variaciones. Estas frases están construidas sobre el modo Lidio en E. En esta sección se puede apreciar el colorido del modo Mixolidio, pues la última vez que se presenta el motivo rítmico, la melodía que

anteriormente se desarrolló sobre el modo Lidio, esta ocasión ha sido adaptada para funcionar melódicamente sobre el modo Mixolidio, de tal forma que se mantiene el motivo rítmico, mientras a las alturas se les ha adaptado a los intervallos diatónicos del modo Mixolidio; una vez desarrollada la exposición de la frase, esta culmina con una modulación para volver nuevamente al colorido del modo Lidio.

MODULACIÓN



MODULACIÓN

Ilustración 58 Sección B “Lidio 2229” Análisis melódico.

La obra concluye con una última aparición del motivo correspondiente a la sección “C”. La melodía ha vuelto a la sonoridad Lidia y el motivo presenta una única variación en la parte final, únicamente con la finalidad de obtener una resolución descendente hacia el acorde principal modal, el cual presenta sus voces distribuidas entre los tres instrumentos de cuerda, correspondiéndole a la guitarra eléctrica 1 las voces del tercero y séptimo grados del acorde.



Ilustración 59 Sección C "Lidio 2229" Análisis melódico.

3.4.3. Aspectos de instrumentación

Los aspectos de instrumentación han sido segmentados en tres bases fundamentales para facilitar su análisis y entendimiento; dichas bases corresponden a: base armónica, base melódica y base rítmica. En el desarrollo de este aspecto se expondrá características correspondientes al timbre, el número de voces, el fraseo, etc

Base armónica

La función armónica se encuentra desarrollada principalmente por la guitarra eléctrica 2, la cual interpreta progresiones de acordes típicamente correspondientes a las progresiones modales, que se caracterizan por ser progresiones simples que hacen uso de acordes cadenciales y de tónica. Es posible encontrar que dicho instrumento interpreta *riffs* contruidos sobre dichas progresiones, finalmente cabe recalcar que aunque el papel armónico lo desarrolla la guitarra eléctrica 2, se puede encontrar también que el bajo eléctrico apoya dicha sección realizando melodías a manera de *riffs* que complementan los acordes interpretados por la guitarra eléctrica 2

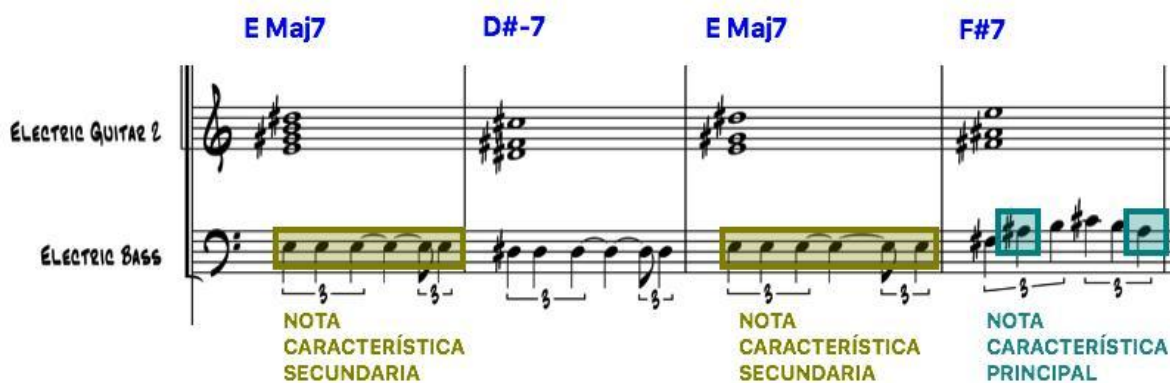


Ilustración 60 Guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico progresión Sección C Base Armónica "Lidio 2229".

Base melódica

El desarrollo melódico está a cargo de la guitarra eléctrica 1, dichas melodías están construidas en su mayoría sobre el modo lidio, a excepción de la modulación en la sección "B'". Se han tomado como puntos de reposo las notas características de los modos, siendo estas la nota característica principal y secundaria. Es posible encontrar también que las melodías se desarrollan haciendo uso del recurso de "pregunta – respuesta". En la obra se puede hallar adicionalmente melodías en la voz de bajo eléctrico, para las cuales se han tomado los mismos criterios en cuanto al uso de recursos que para la construcción de la melodía principal, los cuales corresponden a la utilización de "pregunta – respuesta", y el inicio y reposo de la melodía sobre las notas características del modo en cuestión. Asimismo es posible apreciar que el bajo eléctrico en ciertas secciones duplica la melodía principal, realizándolo una octava más grave, con la finalidad de generar cuerpo sobre dicho pasaje. Cabe recalcar que las melodías interpretadas por el bajo eléctrico han sido compuestas a manera de *riff*, cualidad que se encuentra presente en la música funk; sin embargo, estas melodías cumplen con la función de acompañamiento mas no de melodía principal.



Ilustración 61 Guitarra eléctrica 1 y bajo eléctrico melodía Sección B' Base Melódica "Lidio 2229".

Base rítmica

La función rítmica se encuentra desarrollada principalmente por la batería, que presenta motivos de uno o dos compases, los mismos que pueden aparecer con variaciones, igualmente es posible apreciar también que el movimiento del bombo se desarrolla con libertad, aunque está presente en los tiempos fuertes del compás; dichas características corresponden a la música funk. Por otro lado, en la guitarra eléctrica 2, se encuentra un ritmo que la misma forma concuerda con el estilo musical del género funk debido al motivo rítmico simple y repetitivo que desarrolla a lo largo de la obra. A estos elementos se le adicionan los *riff* interpretados por el bajo eléctrico que se conjugan tanto con los motivos rítmicos de la guitarra eléctrica 2 como con los de la batería.



Ilustración 62 Guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico y batería Sección A Base Rítmica "Lidio 2229".

3.4.4. Aspectos de tonalidad y textura

En la obra “Lidio 2229” es posible apreciar un colorido sonoro correspondiente al modo Lidio, el cual se desarrolla por toda la obra, a excepción de la variación que se aprecia

en la sección “B’ ”, en cuyo caso la obra modula al modo Mixolidio con la finalidad de presentar variación así como también de exponer el motivo en un colorido sonoro distinto. En la obra se encuentran presentes dos tipos de progresiones: la primera corresponde a las secciones “A” y “A’ ”, la cual está basada en la progresión de blues de 12 compases, la misma a la que se le han adaptado los acordes correspondientes a las progresiones modales. Por otra parte, en las secciones restantes es posible encontrar una progresión simple a la que se le realiza variaciones para cada sección de la obra.

Tabla 17 Resumen de Aspectos de tonalidad y textura “Lidio 2229”.

Tonalidad	<p>E Lidio</p> <p>Todo excepto frase final de “B’ ”</p> <p>E Mixolidio</p> <p>“ B’ ”</p>
Progresión Armónica	<p>Introducción</p> <p> EMaj7 D#-7 F#7 EMaj7 D#-7 F#7 </p> <p>“A”</p> <p> : EMaj7 % D#-7 EMaj7 </p> <p> EMaj7 % F#7 EMaj7 </p> <p> D#-7 F#7 EMaj7 D#-7 F#7 : </p> <p>“B” / “C” / “ B’ ”</p>

	<p> : EMaj7 D#-7 EMaj7 F#7 : </p> <p>“ B ’ ’ ”</p> <p> EMaj7 D#-7 EMaj7 6/4F#7D#-7EMaj7F#7 </p> <p> EMaj7 D#-7 EMaj7 D#-7EMaj7F#7B-7DMaj7E7 </p> <p> E7 DMaj7 E7 B-7 EMaj7D#-7 </p> <p>“C”</p> <p> EMaj7 D#-7 EMaj7 F#7 </p> <p> EMaj7 D#-7 EMaj7 Esus4 </p>
Textura	Melodía con Acompañamiento

3.4.5. Aspectos de dinámica

En la obra “Lidio 2229” es posible apreciar que la dinámica está relacionada con la densidad instrumental, por lo tanto, se obtiene una obra que presenta una sola marca de dinámica, de esta manera la sensación de intensidad se consigue a partir del movimiento de la voz de cada instrumento. Esta característica dinámica que concierne a aquella que es constante y la definen el movimiento de sus voces corresponde a los géneros como el funk y el rock.

3.4.6. Aspectos mecánicos y electromusicales.

En cuanto a los sonidos correspondientes a las cuerdas se les ha aplicado amplificadores y efectos digitales distribuidos de la siguiente manera:

En el sonido de la guitarra eléctrica 1 se encuentra un amplificador digital, un *Reverb*, y un *Chorus* para generar profundidad; se ha aplicado un *Overdrive* para saturar la señal, mas no con la intención de generar un sonido distorsionado. A esta cadena de efectos se le suma un *Boost*, con la finalidad de potenciar la ganancia obtenida por el *Overdrive*, y finalmente un compresor para equiparar frecuencias. En la guitarra eléctrica 2 es posible apreciar también un amplificador digital al cual se le añade un efecto de *Reverb*, *Delay*, y una modulación que corresponde a un *Chorus*. El sonido es afectado además por un *Booster*, con la finalidad de generar ganancia sin la intención de saturar el sonido, a todo esto se le adiciona un compresor que permite nivelar frecuencias. El bajo eléctrico presenta un amplificador digital al que se le añade un compresor.

Tabla 18 Resumen de Aspectos mecánicos y electromusicales de “Lidio 2229”.

Amplificador digital	Bajo eléctrico – guitarra eléctrica 1 - guitarra eléctrica 2
Overdrive	Guitarra eléctrica 1
Delay	Guitarra eléctrica 2
Chorus – Boost – Reverb	Guitarra eléctrica 1 – guitarra eléctrica 2
Compresor	Bajo eléctrico – guitarra eléctrica 1 - guitarra eléctrica 2
Samples	Batería

3.5. Análisis de “Mixofrigio 334”.

El análisis de la obra titulada “Mixofrigio 334” está basado en la metodología de Philip Tagg, en el cual se toman en cuenta seis aspectos musicales para su desarrollo. Dichos

aspectos son los correspondientes a: aspectos del tiempo, aspectos melódicos, aspectos de instrumentación, aspectos de tonalidad y textura, aspectos de dinámica y aspectos mecánicos y eletromusicales.

3.5.1. Aspectos del tiempo.

La estructura de la obra “Mixofrigio 334” corresponde a una forma libre, en la cual se encuentran cinco secciones que se desarrollan, varían o se repiten a lo largo de toda la canción. Cabe recalcar que es posible observar una sección “B” muy corta, la misma que cumple la función de unir algunas de las secciones. La obra se desarrolla a un pulso de negra = 95. En gran parte de la obra, por no decir en su totalidad, se encuentra un compás de 4/4; sin embargo, se ha utilizado compases de 6/4 los cuales se presentan en cinco ocasiones, los mismos que se hallan en los compases: 4, 8, 54, 79, 86. En su totalidad, la obra tiene una extensión de 107 compases, obteniendo por lo tanto una duración de 4 minutos con 36 segundos. La Introducción de la obra se desarrolla por 8 compases, posteriormente se aprecia la sección “A”, que tiene una extensión de 12 compases donde al finalizar es posible localizar 2 compases de transición para la retomar el tema “A” que esta vez presenta variaciones y se expone durante la misma cantidad de compases. La sección “B” presenta un motivo corto que conectará las secciones que aparecerán posteriormente, en esta primera aparición se extenderá por 4 compases. La sección “C” aparece una única vez en la obra y se desenvuelve por 8 compases. La sección “D” presenta un motivo que se extiende por 4 compases, al finalizar esta sección es posible encontrar 4 compases de transición que presentan una variación de la introducción, esta parte hace dirigirse nuevamente a la sección “A”, que aparece por tercera vez, donde se aprecian variaciones motívicas sobre la misma cantidad de

compases. A partir de este punto se presentan los motivos de las sección “B” y “D”, que se intercalan uno después del otro; estos presentan variaciones motivicas y variaciones en cuanto a la extensión, tal es el ejemplo de la sección “B”, que se presenta nuevamente con la peculiaridad de que se desarrolla por 2 compases, luego de alternarse con la sección “D” vuelve a desarrollarse por 3 compases. En esta parte, la sección “D” se desenvuelve por 8 compases, luego de que se alterna con la sección “B” su duración se reduce a 4 compases y finalmente se presenta con 4 compases para dar paso a la última sección de la obra que corresponde a “E”, con una extensión de 17 compases.

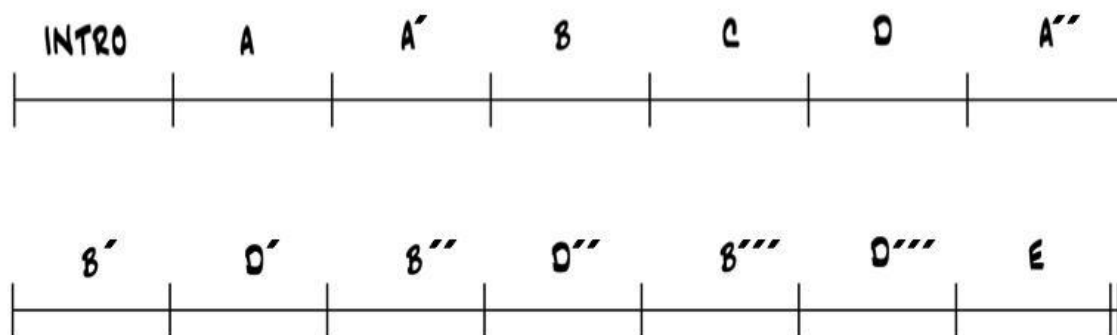


Ilustración 63 Forma de “Mixofrigio 334”.

Tabla 19 Resumen de Aspectos de Tiempo de “Mixofrigio 334”.

Tempo	95 BPM
Duración	4:36 min – 107 compases
Métrica	4/4 – 6/4
Forma	INTRO – A – A' – B – C – D – A'' – B' – D' – B'' – D'' – B''' – D''' – E

3.5.2. Aspectos melódicos

La primera guitarra eléctrica 2 presenta la primera melodía, la cual está construida sobre el modo Mixolidio en B, dicha melodía se encuentra elaborada de tal forma que repose sobre las notas características del modo. Esta melodía presenta la característica de hacer uso de apoyaturas, está constituida por un motivo que se desarrolla y en el que es posible encontrar variaciones del mismo, de tal forma que el desarrollo se realiza por un período de cuatro compases los cuales posteriormente presentan una repetición. Es posible encontrar que se ha optado por realizar un cambio de compás; de un compás de 4/4 se pasa a un 6/4 únicamente con la finalidad de terminar la frase melódica, al finalizar este compás se retorna nuevamente a un compás de 4/4. Cabe recalcar que el motivo que se ha encontrado en la introducción será llevado posteriormente a un segundo plano como melodía de acompañamiento para las siguientes secciones, o como puente para volver a presentar alguna de ellas sin hacer uso del cambio de compás que en este motivo únicamente aplicará a la sección de la introducción.

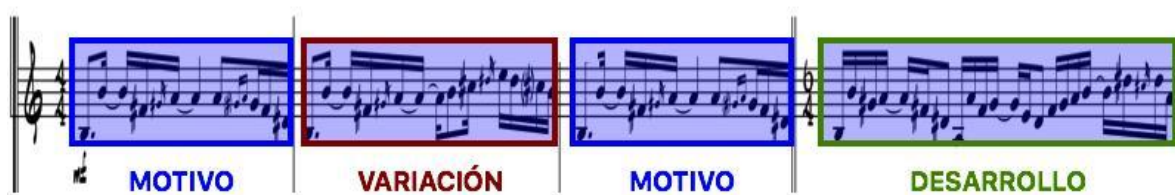


Ilustración 64 Introducción "Mixofrigio 334" Análisis melódico

El protagonismo melódico en la sección “A” de la obra se lo encuentra en la guitarra eléctrica 1. Esta melodía está compuesta sobre el modo Mixolidio teniendo como fundamental la nota B, se aprecia también que está constituida por dos períodos, a su vez dichos períodos presentan cada uno dos frases. En el primer período es posible encontrar que las frases hacen uso del recurso de “pregunta – respuesta”, por otra parte, en el segundo período, las frases toman un motivo rítmico compuesto por semicorcheas y el desarrollo comprende una variación del mismo. Al finalizar esta parte es posible observar que se retoma el motivo de la introducción, el cual cumple con la función de retornar al tema ya presentado, dando paso a la sección “A’”. Es importante mencionar que en esta ocasión el motivo de la introducción se desarrollará nada más por dos compases.



Ilustración 65 Sección “A” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.

La guitarra eléctrica 1 mantiene el protagonismo melódico, pues en la sección “A’” se presenta nuevamente el motivo de la parte “A”, esta vez con variaciones del mismo. De igual forma que en la sección anterior se aprecia que esta parte se encuentra constituida por dos períodos. El primero está conformado por tres frases que desarrollan y varían el motivo

presentado en la sección “A”. En el segundo período es posible encontrar el motivo rítmico de semicorcheas que se repite exactamente igual, a excepción del último compás de esta frase, el cual presenta una variación, con la intención de generar una sonoridad diferente. Cabe recalcar que en esta sección sigue imperando el colorido del modo Mixolidio.



Ilustración 66 Sección “A” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.

Se ha denominado como sección “B” a un pequeño motivo que estará apareciendo en diversas ocasiones a lo largo de la obra. Dicho motivo cumple la función de unir las secciones y crear el carácter de familiaridad en el oyente. Se observa que esta pequeña melodía presenta un motivo rítmico que hace uso de tresillos de negra en los cuales la melodía asciende y desciende diatónicamente sobre el modo Mixolidio, la melodía está construida en dos compases; sin embargo, presenta una repetición de sí misma obteniendo por lo tanto 4 compases en los que se desarrolla, es posible encontrar presentes en dicha melodía las notas características del modo.



Ilustración 67 Sección "B" "Mixofrigio 334" Análisis melódico.

La sección "C" aparece una sola vez a lo largo de toda la obra y está construida, al igual que las secciones anteriores, sobre el modo Mixolidio. En esta sección se aprecia un motivo rítmico que se repite y varía a lo largo de 8 compases. La melodía se desarrolla sobre el modo ya antes mencionado y se caracteriza por hacer uso de síncopas, además ésta se desarrolla de tal forma que permite apreciar el movimiento armónico, pues la nota que inicia el patrón rítmico coincide con la nota del acorde que le corresponde a ese tiempo.



Ilustración 68 Sección "C" "Mixofrigio 334" Análisis melódico.

La sección “D” se encuentra presente a lo largo de la obra por cuatro ocasiones, esto es posible por ser una sección pequeña que presentará variaciones y/o repeticiones en cada aparición. A esta sección le compete una frase en la que nuevamente se ubica la particularidad de ocupar un motivo rítmico a manera de ostinato, el cual se repetirá y variará a lo largo de esta sección, igual que la sección anterior, los cambios melódicos coinciden con los de la armonía. Es importante mencionar que se mantiene el uso de la sonoridad correspondiente al modo Mixolidio en B.



The image shows a musical staff with four measures. The first three measures are labeled 'MOTIVO' and the fourth is 'VARIACIÓN'. Each measure has a blue box highlighting a specific melodic motif. Below the notation, labels identify 'NOTA CARACTERÍSTICA SECUNDARIA' (yellow) and 'NOTA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL' (green) for each measure.

Ilustración 69 Sección “C” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.

Por segunda ocasión, se localiza en la melodía principal el motivo melódico expuesto en la introducción y ya analizado anteriormente, en este caso dicha melodía presenta una única variación que radica en su extensión, pues esta vez su desarrollo es por un periodo de 4 compases, es decir que se ha eliminado la repetición que estaba presente en la introducción. La característica de esta sección se encuentra en el cambio de voz, pues a diferencia de la Introducción en la que se encontraba a la melodía principal interpretada por la guitarra eléctrica 2, en esta oportunidad la melodía principal es interpretada por la guitarra eléctrica 1.

En la obra se puede encontrar una etapa de re-exposición, lo que quiere decir que se exhibirán nuevamente varias secciones que ya han sido analizadas. Se obtiene por lo tanto los motivos de ciertas secciones que pueden aparecer sin variación alguna, como es el caso de la parte “A’”, en la que se muestra la sección “A” de forma exacta, o en el caso de la sección “D’” donde se aprecia el motivo de la sección “D”; de igual manera que la sección antes mencionada no presenta variación en la melodía principal. Se ubican también secciones que exponen el mismo motivo con la peculiaridad de incluir variaciones correspondientes a la duración de la sección, pudiendo ser esta de disminución como es el caso de la sección “B’”, la cual muestra el motivo de la parte “B”; sin embargo dicho motivo se expone una sola vez, obteniendo por lo tanto 2 compases concernientes a esta sección; o por otra parte se localizan variaciones de duración de aumento, como es la peculiaridad de la sección “D’”, en la que se presenta el motivo exacto de la parte “D”, esta vez por dos ocasiones.

En la sección “B’” es posible distinguir que se ha prescindido de la melodía y se ha optado por utilizar el patrón de acompañamiento como motivo principal de la sección actual, esto con la finalidad de generar variación sin deslindar la familiaridad con dicho motivo, así como también de utilizar el motivo rítmico con la intención de vincularlo con la siguiente sección. Se observa que para lograr una correcta resolución del motivo se ha optado por el uso de un compás de 6/4 para permitir el correcto desarrollo del motivo.



Ilustración 70 Sección "B'" "Mixofrigio 334" Análisis melódico.

En la sección "B'" de la obra es notorio percibir una variación del motivo rítmico que se ha venido desarrollando en las secciones "B" analizadas con anterioridad. La sección se desarrolla de forma que presenta en primera instancia el mismo motivo rítmico, el cual se extiende por dos compases. En segunda instancia, a dicho motivo, que está construido y se ha desarrollado durante toda la obra sobre el modo Mixolidio, se lo modifica y se adapta de forma que se ocupan acordes e intervallos diatónicos del modo Frigio, obteniendo por lo tanto el motivo rítmico que adquiere una sonoridad correspondiente al modo Frigio sobre B. De igual forma que en la parte "B'" se ocupa un compás de 6/4 para permitir que la frase pueda tener una correcta resolución motivica.

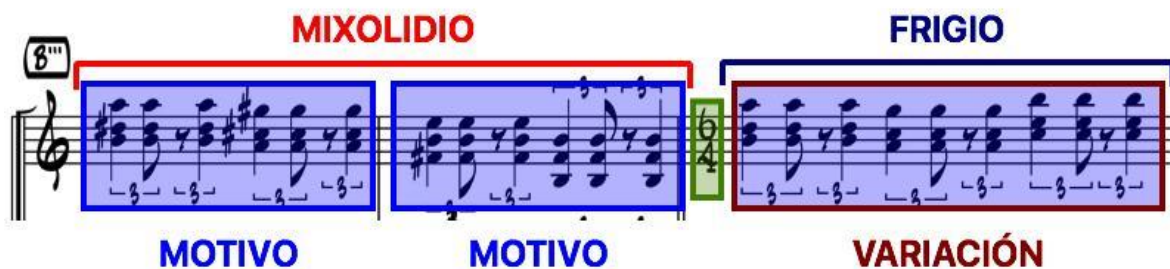


Ilustración 71 Sección "B'" "Mixofrigio 334" Análisis melódico.

En la sección “D’” es posible encontrar una sonoridad diferente a la que se había habituado el oído, pues en esta sección se distingue el colorido del modo Frigio. A esta sección le incumbe el desarrollo motivico de la sección “D”, el cual presenta una variación que consiste en que ha sido adaptado a la sonoridad del modo Frigio. Para realizar dicha variación, en cuanto a la modulación, se ha optado por tratar de conservar la distancia interválica diatónica en la melodía, es decir, si se encontraba en la sección “D” (la cual se exponía sobre el modo Mixolidio) un intervalo de tercera, dicho intervalo pertenece al intervalo diatónico del modo (Mixolidio), al cual le corresponde un intervalo de tercera mayor. Por lo tanto en la sección “D’”, si se presenta un intervalo de tercera, le correspondería a un intervalo diatónico de tercera menor por pertenecer al modo Frigio. Esta consideración se aplica para todos los intervalos presentes de la melodía.



Ilustración 72 Sección “D’” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.

La sección “E” es la parte final de la obra. Se aprecia que en esta sección permanece la sonoridad del modo Frigio. Es posible detectar que la melodía está constituida por tres frases, de las cuales se observa que las dos primeras están elaboradas a partir del recurso de

“pregunta – respuesta”, por otra parte la frase final es un desarrollo a manera de ostinato sobre el motivo que aparece en la respuesta de la segunda frase.

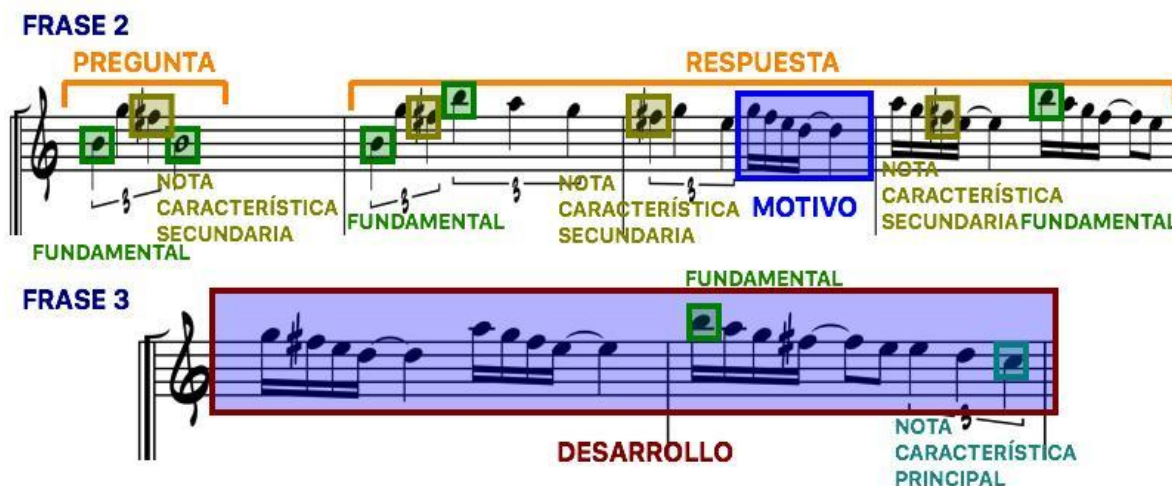


Ilustración 73 Sección “E” “Mixofrigio 334” Análisis melódico.

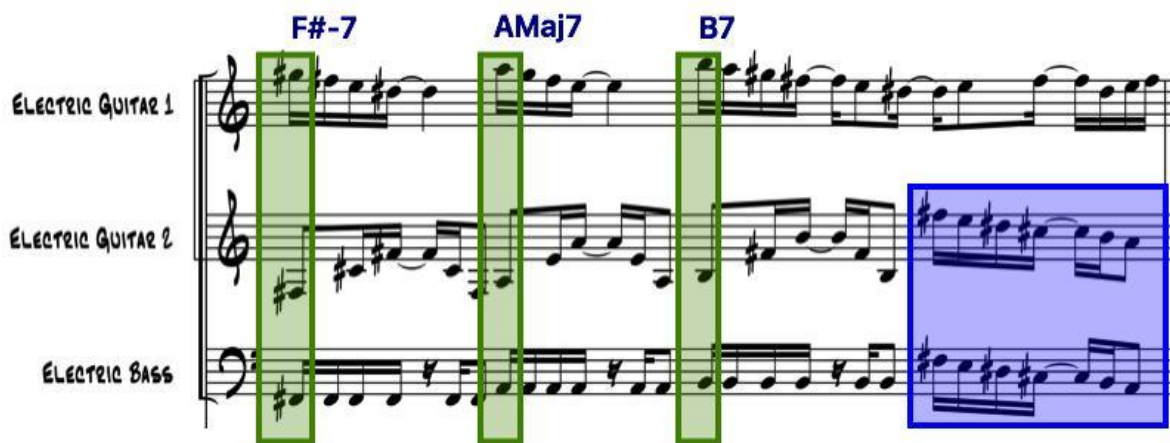
3.5.3. Aspectos de instrumentación

En el desarrollo de los aspectos de instrumentación se realiza una distribución sobre tres bases fundamentales, las cuales están comprendidas por: base armónica, base melódica y base rítmica. Se realiza un análisis enfocado en aspectos como la textura, el timbre, la distribución de voces, etc.

Base armónica

La función armónica de la obra se encuentra a cargo de la guitarra eléctrica 2 y el bajo eléctrico, estos dos instrumentos realizan *riffs* contruidos a partir de progresiones simples, características de la armonía modal, en las cuales se aprecian los acordes de tónica,

cadenciales y no cadenciales. Dichos *riffs* han sido compuestos de tal manera que interactúen entre sí, así como también con la melodía principal.



The image displays a musical score for three instruments: Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, and Electric Bass. The score is written in treble and bass clefs. Above the staves, three chords are indicated: F#-7, AMaj7, and B7. The first three measures of the score are highlighted with green boxes, and the fourth measure is highlighted with a blue box. The Electric Guitar 1 staff shows a melodic line, while the Electric Guitar 2 and Electric Bass staves provide harmonic support.

Ilustración 74 Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2 y bajo eléctrico progresión Sección “A” Base Armónica “Mixofrigio 334”.

Base melódica

La melodía principal está a cargo de la guitarra eléctrica 1, a excepción de la introducción, así como también en los compases de transición que se realizan en la misma melodía, en los cuales tiene el papel protagonista la guitarra eléctrica 2. Cabe recalcar que aunque el bajo eléctrico y la guitarra eléctrica 2 realicen melodías a manera de *riffs*, estas cumplen con la función de acompañamiento; sin embargo, en la sección “D” y sus variaciones, es posible divisar que la guitarra eléctrica 2 realiza la misma melodía que la guitarra eléctrica 1, en estos casos recurre a transportar la melodía una octava hacia abajo con la intención de crear densidad sonora. Las melodías están compuestas casi en su totalidad

sobre el modo Mixolidio en la nota B, y posteriormente se aprecian melodías compuestas sobre el modo Frigio en B.



Ilustración 75 Guitarra eléctrica 1 y guitarra eléctrica 2 Sección “D” Base Melódica “Mixofrigio 334”.

Base rítmica

La función rítmica la cumple la batería en conjunto con el bajo eléctrico y la guitarra eléctrica 2. Se observa secciones en las que se ha optado por generar un contraste rítmico, como por ejemplo en la sección “B”, en donde la batería por su parte realiza figuraciones pertenecientes a una subdivisión binaria mientras que la guitarra eléctrica 2 y el bajo eléctrico interpretan subdivisiones ternarias. La construcción de los patrones rítmicos de la batería se los ha realizado utilizando elementos estilísticos del funk, jazz y rock, los cuales se ubican indistintamente en las secciones del tema.

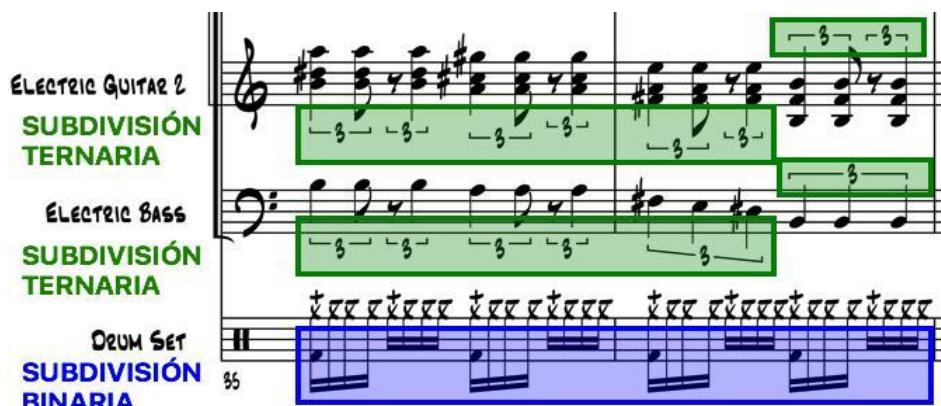


Ilustración 76 Guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico y batería Sección “B” Base Rítmica “Mixofrigio 334”.

3.5.4. Aspectos de tonalidad y textura

En la obra “Mixofrigio 334” se aprecia la sonoridad de dos modos diferentes que se desarrollan sobre la misma nota. En cuanto a los modos, el primero en aparecer concierne al modo Mixolidio sobre la nota B, que se desarrollará por toda la obra hasta llegar al final de la sección “B’””; y en las secciones “D’””, y “E”, es en donde se podrá apreciar una sonoridad correspondiente al modo Frigio sobre la nota B. Con respecto a las progresiones, es posible encontrar tres progresiones que hacen uso de los acordes principal modal, acordes cadenciales y acordes no cadenciales, sobre los que se construyen los *riffs* y se desarrollan las distintas secciones.

Tabla 20 Resumen de Aspectos de tonalidad y textura “Mixofrigio 334”.

Tonalidad	<p>B Mixolidio</p> <p>A / A' / B / C / D / A'' / B' / D / B'' / D'' / 4/4 B'''</p> <p>B Frigio</p> <p>6/4 B''' / D''' / E</p>
Progresión Armónica	<p>Introducción / Puente</p> <p> : B7 % % % 6/4 B7 AMaj7 F#-7 : </p> <p>“A” / “A'” / “A''” / “C” / “D” / “D'” / “D''”</p> <p> : B7 % AMaj7 % : </p> <p> : F#-7 AMaj7 B7 : </p> <p>Puente</p> <p> B7 % </p> <p>“B” / “B'”</p> <p> : B7 AMaj7 F#-7 B7 : </p>

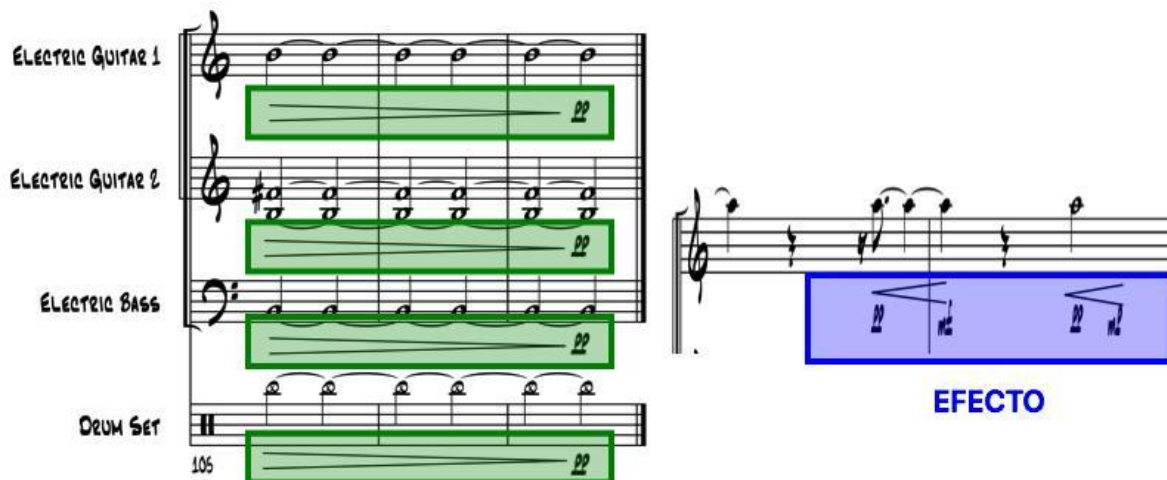
	<p>“ B ”</p> <p> : B7 AMaj7 F#-7 B7 : </p> <p> 6/4 B7 AMaj7 F#-7 </p> <p>“ B ”</p> <p> : B7 AMaj7 F#-7 B7 : </p> <p> 6/4 B-7 A-7 CMaj7 </p> <p>“ D ”</p> <p> B-7 % A-7 % </p> <p>“E”</p> <p> B-7 % A-7 % </p> <p>Riff sobre modo Frigio</p>
Textura	Melodía con Acompañamiento

3.5.5. Aspectos de dinámica

Esta obra, al ser compuesta e influenciada por géneros como el rock y el funk, tiene un carácter predominantemente fuerte, debido a ello, se constituye como una obra que tiene una dinámica constante; sin embargo, en una ocasión es posible encontrar que la guitarra eléctrica 1 realiza un *crescendo* con la finalidad de crear un efecto sonoro, mas no con la intención de afectar a una sección o frase específica.

Por otra parte, un momento en el que se aprecia un evidente cambio de dinámica es al finalizar la obra, pues al sonar la última nota de cada instrumento está presente un regulador que indica un *decrescendo* que indica que dicho sonido deberá extenderse hasta extinguir su

sonido. La obra presenta pocos signos específicos de dinámica y en general los cambios dinámicos van de la mano de la densidad instrumental correspondiente a cada sección.



The image displays a musical score for a piece titled "Mixofrigio 334". It features four staves: Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Electric Bass, and Drum Set. Measures 105 through 108 are highlighted with green rectangular boxes, and each measure in this section is marked with the dynamic *pp* (pianissimo). To the right of the main score, there is a separate staff with a blue rectangular box labeled "EFECTO" (Effect) underneath it, indicating the application of digital effects.

Ilustración 77 Dinámicas presentes en "Mixofrigio 334" Aspectos de Dinámica.

3.5.6. Aspectos mecánicos y electromusicales.

Al igual que en composiciones anteriores, en cuanto a la selección sonora, se ha optado por el uso de amplificadores digitales para los todos instrumentos de cuerda, así como también por el uso de efectos digitales, los cuales se han distribuido de la siguiente manera:

En cuanto al sonido de la guitarra eléctrica 1 se ha considerado ocupar efectos como por ejemplo el uso de *reverb* y *chorus* para obtener cuerpo, profundidad y densidad sonora. También es posible encontrar efectos como *overdrive*, con la intención de generar un poco de saturación en el audio de dicho instrumento, el siguiente efecto que se le suma es un *Boost* que ha sido colocado para agregar ganancia al sonido, y finalmente el uso de un efecto de compresión que permite nivelar las frecuencias tanto agudas como graves.

A la guitarra eléctrica 2 se le ha aplicado tanto *Reverb* como *Chorus*, como en el caso de la guitarra eléctrica 1, en este instrumento además se ha optado por añadir un efecto de *Delay* con la finalidad de lograr mayor profundidad. Es posible encontrar también un efecto de *Boost* y Compresión. Al sonido del bajo eléctrico se lo ha afectado únicamente por amplificador digital y un efecto de Compresión, la batería es un instrumento *midi* por lo tanto le corresponden sonido de *Samples*.

Tabla 21 Resumen de Aspectos mecánicos y electromusicales de “Mixofrigio 334”.

Amplificador digital	Bajo eléctrico – guitarra eléctrica 1 - guitarra eléctrica 2
Overdrive	Guitarra eléctrica 1
Delay	Guitarra eléctrica 2
Chorus – Boost – Reverb	Guitarra eléctrica 1 – guitarra eléctrica 2
Compresor	Bajo eléctrico – guitarra eléctrica 1 - guitarra eléctrica 2
Samples	Batería

Conclusiones

Las conclusiones de este trabajo se presentan en relación a los aspectos más importantes del proyecto. A continuación, se especifican algunas de éstas:

Como consecuencia del trabajo realizado se puede constatar la adecuada composición de cuatro canciones en género fusión para el formato de Banda de Rock, para la creación de las mismas se ha optado por utilizar modos de la armonía moderna, obteniendo un por lo tanto un resultado positivo, pues se ha logrado integrar el uso de dichos modos en el género propuesto.

Ha sido necesario sustentar históricamente los géneros planteados como base de dicha fusión, pues la información recopilada ha servido como complemento indispensable para la composición misma, debido a ello el aporte del conocimiento acerca del contexto histórico ha permitido comprender los rasgos y características que imperan sobre los géneros seleccionados.

Asimismo, además de indagar sobre el contexto histórico, se ha realizado un breve análisis en relación a las características estilísticas de los géneros en cuestión, lo cual conlleva un proceso fundamental previo a la realización de las obras, puesto que con ello se ha podido establecer el uso de ciertos elementos (melodía, armonía y ritmo) correspondientes a cada género para poder desarrollarlos, crear una relación, o adaptarlos, con la intención de lograr una fusión precisa de los mismos.

En cuanto al desarrollo de la melodía es importante tener en cuenta las características melódicas en cada género, siendo distinta la forma en la que ésta se desarrolla y estructura. En el género jazz y funk la melodía tiende a dar la sensación de adelantar el pulso al siguiente

compás, el uso de la síncope en el discurso melódico es un factor característico de estos géneros. Por otro lado, en el género rock, las melodías están ajustadas al tiempo fuerte de la canción, difiriendo así de los dos géneros antes analizados. Lo anteriormente mencionado y realizado en el presente proyecto ha permitido comprender el movimiento interválico, rítmico-melódico, con lo cual se ha podido desarrollar un manejo correcto de la melodía al momento de la composición.

En lo referente al desarrollo armónico, se pudo observar que el uso de armonía moderna es un recurso factible, que a pesar de haber sido reemplazado por la tonalidad, ha permitido crear sonoridades novedosas en comparación a la música tonal. Por otra parte es importante tener en cuenta el ritmo armónico, pues dicha armonía permite tener un ritmo armónico variado o simple, lo cual es de suma importancia en el aspecto compositivo y sonoro. La capacidad para delimitar un modo con una cantidad mínima de acordes es una característica que ha permitido enfocarse más en el desarrollo melódico; sin embargo, esto no quiere decir que no se puedan realizar composiciones con una progresión de extensa magnitud. Cabe recalcar que en un principio se planteó abordar la armonía moderna basándose principalmente en el autor Enric Herrera, y posteriormente, con la finalidad de ampliar aún más el conocimiento sobre dicha armonía, se tomaron como referentes a Claudio Gabis y Luis Vergés, lo que ha permitido comprender de mejor manera el uso de la armonía.

En cuanto al aspecto rítmico, es posible concluir que el jazz posee mayor movimiento rítmico en comparación con los otros géneros, debido a la presencia de distintas combinaciones rítmicas que puede llegar a tener un único tema. Además, es importante recalcar que este género acentúa los pulsos 2 y 4 del respectivo compás, a diferencia de los

otros géneros antes mencionados, en los que los acentos permanecen fijos en los tiempos 1 y 3.

En cuanto a la forma se ha observado que el uso de los modos no impide una correcta congruencia y distinción en las secciones del tema. Además, se ha podido hacer uso de dos o más modos dentro de una sola obra, lo cual no quiere decir que no se pueda limitar al uso de un solo modo para el desarrollo de una obra completa. Por otra parte se ha observado que ninguno de los géneros tiene una forma definida, pues varían en cuestiones estilísticas; y a pesar de que dichos géneros tengan sus raíces en el blues, el contexto histórico y estilístico los ha llevado a optar por diferentes tipos de estructuras formales establecidas, razón por la que se ha escogido el uso de formas libres en las composiciones.

Para el desarrollo de las composiciones se ha propuesto el uso de los modos de la armonía moderna, con lo cual, dentro de la investigación realizada, es posible encontrar un apartado en el que se recopila información sobre los modos. Se ha logrado definirlos, estudiarlos y describir cada uno de ellos, así como también al uso de sus características armónicas; dicho proceso ha sido vital pues ha permitido comprender su uso para poder aplicarlo y desarrollarlo sobre las composiciones.

Para realizar los análisis de las obras se ha optado por utilizar el método de análisis de Philip Tagg, con la finalidad de tener una correcta apreciación de las obras; está claro que esta metodología de análisis ha sido primordial para el presente proyecto, pues el enfoque está orientado hacia la música popular.

A la composición “Dórico 1848” corresponde clasificarla como género fusión por la presencia de los diversos recursos que se han tomado de los tres géneros seleccionados, como por ejemplo las melodías sincopadas pertenecientes al jazz, los *riffs* de bajo eléctrico y

guitarra eléctrica, aquellos con un *groove* influenciado por el funk y otros por el rock y los efectos de sonido seleccionados que pertenecen a la estética del rock. De esta manera se ha demostrado que fusionar estos tres géneros es posible, obteniendo como resultado una nueva creación.

Se puede apreciar que en la obra “Funk Dórico” es posible encontrar elementos predominantes como patrones rítmicos influenciados por el funk, así como también líneas melódicas que concuerdan con el colorido sonoro de este género, por otra parte se aprecia también una sonoridad que se distingue por el uso de *walking bass*, el cual es una característica estilística presente en el jazz; a estos elementos se le suman sonoridades afectadas con un efecto de *overdrive* como las que se pueden encontrar en la música rock; una vez descrito y analizado lo anterior, es posible afirmar que se ha logrado conseguir que estos elementos coexistan entre sí permitiendo su correcta integración en la obra.

Dentro del análisis expuesto es posible encontrar que en la obra “Lidio 2229” se ha ocupado compases binarios (4/4) como los que es posible encontrar en la mayoría de los tres géneros seleccionados, así como también el uso de compases de amalgama (6/4), a los cuales se los puede apreciar en canciones de jazz o de rock.

Está claro que se ha ocupado armonía moderna, además que la misma suele tener una mínima cantidad de acordes posibles; sin embargo como se ha mencionado, el blues es un antecedente de los tres géneros, por lo que en esta obra se ha optado por adaptar los acordes de la armonía modal sobre la progresión de 12 compases del blues. Es posible ver que en esta obra se ha logrado que distintos elementos se relacionen, con lo cual una vez se puede confirmar la posibilidad de fusionar estos géneros.

Finalmente, en la obra “Mixofrigio 334” es posible distinguir que se ha utilizado el recurso de “pregunta-respuesta” para la creación de las líneas melódicas, siendo habitual encontrar este tipo de recurso en las obras de jazz, especialmente sobre los fraseos de los temas principales o sobre las improvisaciones. Está claro que para que la sonoridad modal esté presente, las melodías reposan sobre las notas características del modo que se esté desarrollando en ese momento. Esta obra en específico está realizada haciendo uso de dos modos, siendo estos el Mixolidio y el Frigio. Como consecuencia de ello es posible aseverar que dos modos pueden coexistir en una misma obra, así como también que a la construcción melódica modal se le pueden aplicar recursos de los géneros antes mencionados.

Recomendaciones

Una vez establecidas las conclusiones del presente trabajo de titulación y en función de ellas, a continuación, se formulan algunas recomendaciones:

En lo referente a la recopilación de información para la sustentación histórica, se sugiere abordar investigaciones, documentales, textos, revistas y libros elaborados en lengua inglesa y no limitar la investigación únicamente a documentos redactados en español, pues esta propuesta compositiva involucra géneros que se han creado y desarrollado en Estados Unidos. Realizar una investigación más desarrollada facilitará la actualización y recopilación de datos de fuentes elaboradas a partir del idioma ya antes mencionado.

En relación a los análisis que se presentaron en el capítulo uno con la finalidad de obtener información sobre las características estilísticas de cada género, se aconseja seleccionar las obras más representativas de cada uno de ellos, una vez seleccionadas las obras se deberá escuchar, analizar y comprender los elementos que las componen para poder, a partir de ello, adquirir información no solo de sus elementos (melodía, armonía y ritmo) sino también de características con respecto a técnicas compositivas para hacer uso de ellas o incluso establecer nuevas.

Por otra parte, en lo que respecta a la aplicación de los modos, se recomienda ampliar su uso dentro de un contexto tonal, pues esta investigación ha hecho énfasis únicamente en un contexto modal.

Así también, se sugiere realizar la investigación y composición haciendo uso de modos derivados de la escala menor armónica. De la misma forma que se ha realizado el capítulo dos de este trabajo, en el cual se han estudiado los siete modos provenientes de la



escala mayor, es posible obtener siete modos resultantes de la escala menor armónica. Se sugiere, por lo tanto, investigarlos y aplicarlos en composiciones.

Finalmente, se recomienda a la comunidad estudiantil y a los músicos en general, la investigación y análisis previo al desarrollo compositivo, todo ello con la finalidad de planificar y construir propuestas compositivas que tengan una base clara en cuanto a sus elementos y características, así como también en lo referente al contexto histórico de cada género.

Bibliografía y Fuentes de Investigación

- Alvarado, E. (2017). *Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional*. UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL.
- Ashley, R. (2014). Expressiveness in Funk. En D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in music performance* (1.^a ed., pp. 154-169). New York: Oxford University Press.
- Berendt, J. E. (1994). *El Jazz de nueva Oleáns al Jazz Rock*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Berincua, G. (2013). *Así se escucha el Rock*. (M. Lárez, Ed.) (2a ed.). Caracas: Guillermo Berincua Silva.
- Cabezas, R. (2017). *Al ritmo del funk: análisis interpretativo de la semicorchea en la batería de representantes relevantes del género a través de las décadas de 1970 y 1980 aplicado en arreglos de funk y R&B contemporáneo en un concierto final*. UDLA.
- Chamizo, M. (2009). *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*. Universidad de Málaga.
- Covach, J. (1997). Understanding Rock. *Cambridge University Press*, 238.
- Covach, J. (2003). Pangs of history in lato 1970's new-wave rock. En A. F. Moore (Ed.), *Analyzing Popular Music* (pp. 173-195). New York: Cambridge Univresity Press.
- Davies, M., Madison, G., Silva, P., & Gouyon, F. (2013). The Effect Of Microtiming Deviations On The Perpection Of Groove In Short Rhythms. *Music perception*, 30(5), 497-520. <https://doi.org/10.1525/MP.2013.30.5.497>
- De Clercq, T., & Temperley, D. (2011). A corpus analysis of rock harmony. *Cambridge University Press*, 30(1), 47-70. <https://doi.org/10.1017/S026114301000067X>
- El País. (1986). *Historia del 'Rock'*. Madrid: *El País Semanal*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/128584296/La-Historia-Del-Rock-de-El-Pais-PDF>
- Encalada, E., & Wazhina, J. (2012). *Música, jazzy deconstrucción: Reinterpretación del albaño, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz*. Universidad de Cuenca.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional* (1a ed.). Buenos Aires: MELOS de RICORDI AMERICANA S.A.E.C.



- Gil, P. (2010). *Estudio del ritmo, melodía y armonía del jazz en composiciones, arreglos e improvisaciones de Edward Simon*. UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR.
- Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna VOL.1*. (A. Bosch, Ed.). Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna VOL.2*. (A. Bosch, Ed.). Barcelona: Antoni Bosch.
- Landínez, J. P. (2014). *La influencia de la cultura rock sobre los movimientos de protesta gestados en la década de los sesenta en los Estados Unidos*. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- Latham, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA*. D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Levine, M. (1995). *Teoría del jazz*. (Holston Originals, Ed.). California: Sher Music CO.
- Pease, T. (2003). *JAZZ COMPOSITION THEORY AND PRACTICE*. Boston, MA: Berklee Press.
- Roth, G. (1999). Shitty is pretty: Anatomy of a heavy punk 45. *Big Daddy*, (4), 72-74.
- Tagg, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Cambridge University Press*, 2, 34-37. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/852975>
- Tamayo, D. F. (2015). *El análisis de obras como medio de perfeccionamiento de la técnica compositiva en jazz*. Universidad EAFIT.
- Temperley, D. (2018). *The musical language of rock*. New York: Oxford University Press.
- Vallejo, J. (2016). «Propuesta de fusión de géneros musicales ecuatorianos con lenguajes de jazz, pop y rock». *recital para grupo de instrumentos eléctricos, electrónicos y acústicos, con voz solista*. UNIVERSIDAD DE CUENCA.
- Vergés, L. (2007). *el lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: BOILEAU.



ANEXOS

-Obras originales

E DORICO 1848

SCORE

♩ 9 100

IVAN BARROS R.

[INTRODUCCION]

Musical score for the first system, measures 1-8. The score is in 4/4 time and features four staves: Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Electric Bass, and Drum Set.

- ELECTRIC GUITAR 1:** Rests throughout the measures.
- ELECTRIC GUITAR 2:** Plays a descending triplet pattern (e.g., G4, F#4, E4) in measures 1-8. A **CRESCENDO** marking is present in measure 2.
- ELECTRIC BASS:** Plays a descending triplet pattern (e.g., G2, F#2, E2) in measures 1-8. A **CRESCENDO** marking is present in measure 2.
- DRUM SET:** Plays a **RIDE OPEN** pattern in measures 1-8.

Musical score for the second system, measures 9-13. The score continues with the same four staves: Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Electric Bass, and Drum Set.

- E.GTR. 1:** Rests throughout the measures.
- E.GTR. 2:** Continues the descending triplet pattern from the first system, ending with a final chord in measure 13.
- E.B.:** Continues the descending triplet pattern from the first system, ending with a final chord in measure 13.
- D. S.:** Rests throughout the measures.

9

©

E DOZICO 1848

A

E.Gtr. 1

EL

E.Gtr. 2

EL

E.B.

O. S.

14

2

E

E.Gtr. 1

E.

E.Gtr. 2

E.B.

O. S.

22



E Dorico 1848

3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

23

36



E Dorico 1343

8 SENDING 4

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

44

52



E Dorico 1348

5

First system of musical notation, labeled (A'). It consists of four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The E.Gtr. 1 staff features a melodic line with triplets and slurs. The E.Gtr. 2 staff contains block chords and some melodic fragments. The E.B. staff has a bass line with triplets and slurs. The D.S. staff shows a rhythmic pattern with triplets and slurs. The system is marked with a rehearsal symbol (A') at the beginning.

Second system of musical notation, continuing from the first. It also consists of four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The E.Gtr. 1 staff is mostly empty. The E.Gtr. 2 staff continues with block chords and some melodic fragments. The E.B. staff has a bass line with triplets and slurs. The D.S. staff shows a rhythmic pattern with triplets and slurs. The system is marked with a rehearsal symbol (A') at the beginning.

E Dorico 1848

6

First system of musical notation for E Dorico 1848, measures 70-76. The system includes four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The E.Gtr. 1 staff features a melodic line with triplets and a whole note. The E.Gtr. 2 staff features a rhythmic accompaniment with triplets. The E.B. staff features a bass line with triplets. The D.S. staff features a drum pattern with triplets.

Second system of musical notation for E Dorico 1848, measures 84-90. The system includes four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The E.Gtr. 1 staff features a melodic line with triplets and a whole note. The E.Gtr. 2 staff features a rhythmic accompaniment with triplets. The E.B. staff features a bass line with triplets. The D.S. staff features a drum pattern with triplets.

E Dorico 1343

8'

SENDING

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

92

7

A''

DECRESCENDO

100



E Dorico 1848

8

Sheet music for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., and D. S. (Drum Set) starting at measure 108. The music is in E major (one sharp) and 4/4 time. E. Gtr. 1 plays a melody with a key signature change to D major (two sharps) in the final measure. E. Gtr. 2 plays a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. E. B. provides a bass line with sustained notes. D. S. features a pattern of eighth notes with accents.

Sheet music for E. Gtr. 2 and E. B. starting at measure 114. E. Gtr. 2 continues with a melodic line featuring triplets. E. B. plays a steady bass line with sustained notes.

Sheet music for E. Gtr. 2 and E. B. starting at measure 121. E. Gtr. 2 continues with a melodic line featuring triplets. E. B. plays a steady bass line with sustained notes. The system concludes with a double bar line.

FUNK C DORICO

SCORE

♩ 9 100

IVAN BARROS R.

(INTRODUCTION)

Musical score for the Introduction section, featuring four staves: Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like mf and mp .

Musical score for section (A), featuring four staves: E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., and D. S. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like mf . A copyright symbol © is present at the bottom center.

FUNK C DORICO

2

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

9

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

13

FUNK C DORICO

E.Gtr. 1

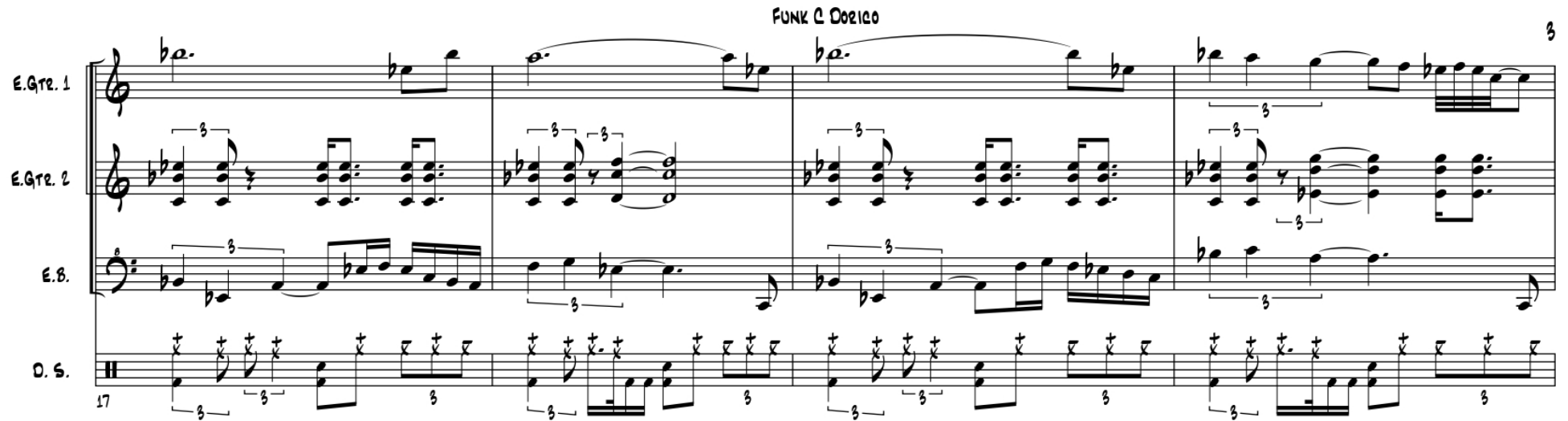
E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

17

3



E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

21

3



8 FUNK C DOZICO 4

E.GTR. 1

E.GTR. 2

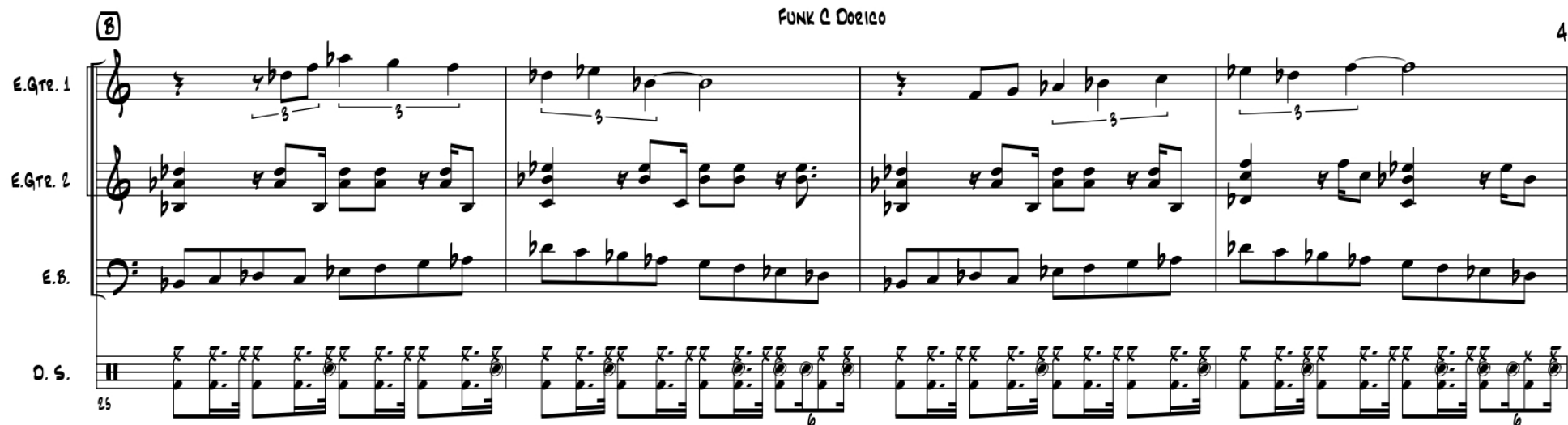
E.B.

D. S.

25

6

6



E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.B.

D. S.

29

6

6



FUNK C DORICO

First system of musical notation for Funk C Dorico, measures 33 to 36. The system includes four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. (Drum Set). The key signature is C major (one flat, Bb). The time signature is 4/4. The notation shows various musical elements including eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures containing triplets.

Second system of musical notation for Funk C Dorico, measures 37 to 40. The system includes four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. (Drum Set). The key signature is C major (one flat, Bb). The time signature is 4/4. The notation shows various musical elements including eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures containing triplets.

FUNK C DOZICO

6

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

41



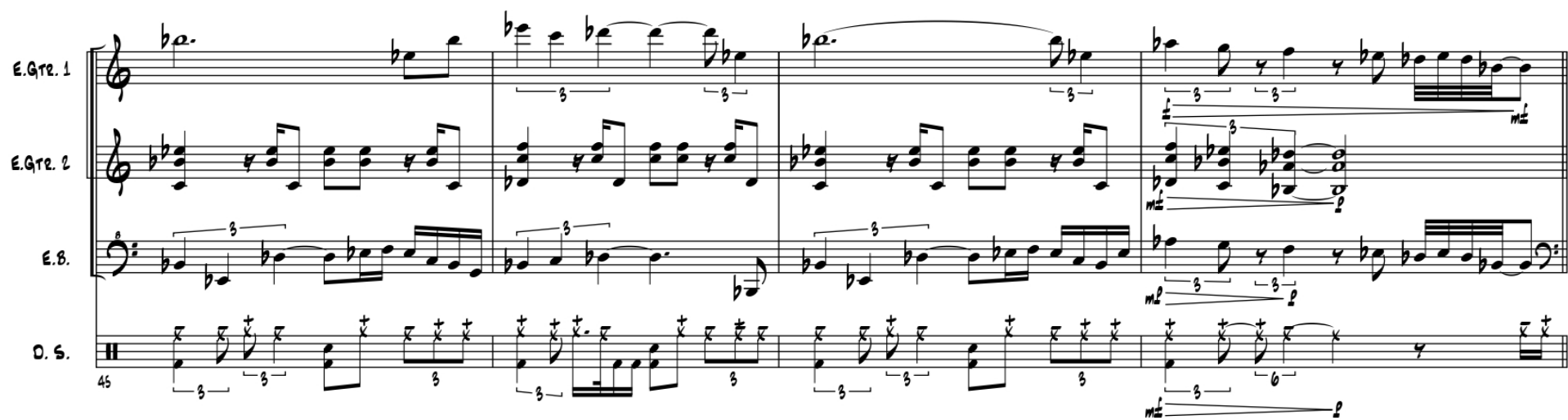
E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

45





7

FUNK C DOZICO

A'

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.B.

D.S.

49

7

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. B.

O. S.

55

FUNK C DORICO

8

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. B.

D. S.

57



E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. B.

D. S.

61



[A''] **FUNK C DORICO** **9**

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.B.

D. S.

65



E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.B.

D. S.

69



FUNK C DOZIGOO

10

Sheet music for Funk C Dozigo, measures 73 to 100. The score is arranged for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. (Drum Set). The key signature is one flat (Bb). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with a '73' at the beginning of the first staff.

Sheet music for Funk C Dozigo, measures 101 to 148. The score continues for the four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. (Drum Set). The key signature remains one flat (Bb). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with a '77' at the beginning of the first staff.

148

FUNK C DOZICO 11

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.B.

D.S.

81



E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.B.

D.S.

85

Rit.



E LIOIO 2229

SCORE

♩ 95

IVAN BARROS R.

[INTRODUCCION]

ELECTRIC GUITAR 1

ELECTRIC GUITAR 2

ELECTRIC BASS

DRUM SET

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.B.

D. S.

6

©

E LIDIO 2229

Sheet music for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., and D. S. (Drum Set) for E LIDIO 2229. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The E. Gtr. 1 part includes a melodic line with a final measure marked with a '2' indicating a second ending. The E. Gtr. 2 part features a rhythmic accompaniment with triplets. The E. B. part provides a bass line. The D. S. part shows a drum pattern with various rhythmic values.

Continuation of the sheet music for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., and D. S. (Drum Set) for E LIDIO 2229. The music continues with the same instrumentation and key signature. The E. Gtr. 1 part concludes with a final measure. The E. Gtr. 2 part continues with its rhythmic accompaniment. The E. B. part continues with its bass line. The D. S. part continues with its drum pattern.

E LIDIO 2229

18

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



22

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



E LIO 2229

4

Sheet music for E.LIO 2229, measures 26 to 29. The score is for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Sheet music for E.LIO 2229, measures 30 to 33. The score is for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#). The music continues the complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

E LIDIO 2229

5

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

34



3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

33



E LIO 2229

6

42

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



46

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



E LIDIO 2229

7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

50



E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

54



8' E LIDIO 2229 8

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S. 58



E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S. 62



E LIDIO 2229

9

66

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



70

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



(A') E LIDIO 2229 10

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

74



E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

78



E LIDIO 2229

11

Sheet music for E Lidio 2229, measures 82 to 11. The score is written for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, across all staves.

C

Sheet music for E Lidio 2229, measures 86 to 11. The score is written for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, across all staves.

E LIDIO 2229

12

Sheet music for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., and D. S. (Drum Set) for E LIDIO 2229. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2 parts are in treble clef, while the E. B. part is in bass clef. The D. S. part is in common time (C). The music consists of four measures, with the first three measures being identical and the fourth measure being a variation. The E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2 parts feature a repeating eighth-note pattern with a sharp sign. The E. B. part features a repeating eighth-note pattern with a sharp sign. The D. S. part features a repeating eighth-note pattern with a sharp sign.

Sheet music for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., and D. S. (Drum Set) for E LIDIO 2229. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2 parts are in treble clef, while the E. B. part is in bass clef. The D. S. part is in common time (C). The music consists of four measures, with the first three measures being identical and the fourth measure being a variation. The E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2 parts feature a repeating eighth-note pattern with a sharp sign. The E. B. part features a repeating eighth-note pattern with a sharp sign. The D. S. part features a repeating eighth-note pattern with a sharp sign.

E LIDIO 2229

13

Sheet music for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., and D. S. (Drum Set) in E LIDIO 2229, measures 97 to 100.

The music is in 4/4 time. E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2 play a melodic line with sharps and naturals. E. B. plays a bass line with sharps and naturals. D. S. plays a rhythmic pattern with asterisks and dots.

Sheet music for E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E. B., and D. S. (Drum Set) in E LIDIO 2229, measures 100 to 162.

The music continues in 4/4 time. E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2 play a melodic line with sharps and naturals. E. B. plays a bass line with sharps and naturals. D. S. plays a rhythmic pattern with asterisks and dots.

162



É LIDIO 2229

14

Sheet music for the first system, measures 103 to 14. The system includes four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Sheet music for the second system, measures 106 to 163. The system includes four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music continues the complex rhythmic pattern from the first system.

163

© E Lidio 2229 15

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

108



E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

113



8 MIXOFREGIO 334

SCORE ♩ 995

IVAN BARROS R.

[INTRODUCCION]

Musical score for the introduction of "8 MIXOFREGIO 334". The score is written for four staves: Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a 4-measure introduction. Electric Guitar 1 plays a series of chords in the 4th measure. Electric Guitar 2 plays a melodic line. Electric Bass plays a bass line. The Drum Set plays a simple pattern. The score ends with a double bar line.

Musical score for the main body of "8 MIXOFREGIO 334". The score is written for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a 4-measure introduction. E.Gtr. 1 plays a series of chords. E.Gtr. 2 plays a melodic line. E.B. plays a bass line. The D. S. (Drum Set) plays a simple pattern. The score ends with a double bar line.

©

A 8 MIXOPF2IG10 334 2



E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

9



E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.

13

8 MIXOFRIGIO 334

17

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.



21

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.

(A')



8 MIXOPRIGIO 334

4

Score for 8 MIXOPRIGIO 334, measures 25 to 28. The score is written for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The E.Gtr. 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The E.Gtr. 2 part provides harmonic support with chords and single notes. The E.B. part features a bass line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The D.S. part features a drum pattern with eighth and sixteenth notes.

Score for 8 MIXOPRIGIO 334, measures 29 to 32. The score is written for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The E.Gtr. 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The E.Gtr. 2 part provides harmonic support with chords and single notes. The E.B. part features a bass line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The D.S. part features a drum pattern with eighth and sixteenth notes.

B Mixofregio 334

8

5

Sheet music for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. (Drum Set) for the first system. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The E.Gtr. 1 part includes a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure. The E.Gtr. 2 part features a rhythmic pattern of eighth notes. The E.B. part provides a bass line with a key signature change to two sharps in the third measure. The D.S. part shows a drum pattern with a key signature change to two sharps in the third measure.

9

Sheet music for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. (Drum Set) for the second system. The music continues from the first system. The E.Gtr. 1 part features a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure. The E.Gtr. 2 part features a rhythmic pattern of eighth notes. The E.B. part provides a bass line with a key signature change to two sharps in the third measure. The D.S. part shows a drum pattern with a key signature change to two sharps in the third measure.

8 MIXOPEGIO 334

6

41

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.



45

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.



8 MIXOPRIGIO 334

7

49

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

O.S.



55

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

O.S.

(A")



8 MIXOPREGIO 334

8

57

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



61

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



B MIXOFEIGIO 334

[B']

9

Sheet music for the first system, measures 1-4. The system includes four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The D.S. staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Sheet music for the second system, measures 5-8. The system includes four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music continues with eighth and sixteenth notes, and triplets are present. The D.S. staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

B MIXOP21Q10 334

10

Sheet music for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. (Drum Set) for the piece B MIXOP21Q10 334. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 parts are in treble clef, while the E.B. part is in bass clef. The D.S. part is in a simplified notation. The music consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes in the guitar parts and a triplet of eighth notes in the bass part. The drum set part features a complex rhythmic pattern with various drum strokes and rests.

Sheet music for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. (Drum Set) for the piece B MIXOP21Q10 334, continuing from the previous page. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 parts are in treble clef, while the E.B. part is in bass clef. The D.S. part is in a simplified notation. The music consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes in the guitar parts and a triplet of eighth notes in the bass part. The drum set part features a complex rhythmic pattern with various drum strokes and rests. The first measure is marked with a box containing the letter 'B' and the second measure is marked with a box containing the letter 'D'.

174

B MIXOFRIGIO 334

8''' 11

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.



0'''

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D. S.



8 Mixopregio 334

E

12

89

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



95

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

D.S.



8 MIXOLIGIO 334

13

Sheet music for the first system (Measures 97-100) of the piece "8 MIXOLIGIO 334". The score is written for four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, E.B., and D.S. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with a "K-" symbol.

Sheet music for the second system (Measures 101-104) of the piece "8 MIXOLIGIO 334". The score continues with the same instrumentation and key signature. The music maintains the complex rhythmic patterns established in the first system, with triplets and sixteenth notes, and is marked with a "K" symbol.

177



8 Mixopeligio 334

14

Score for 8 Mixopeligio 334, measures 106 to 119.

Staves:

- E. Gtr. 1 (Electric Guitar 1): Treble clef, standard tuning. Notes: G4 (half), A4 (half), B4 (half), C5 (half), D5 (half), E5 (half).
- E. Gtr. 2 (Electric Guitar 2): Treble clef, standard tuning. Notes: G#4 (half), A4 (half), B4 (half), C5 (half), D5 (half), E5 (half).
- E. B. (Electric Bass): Bass clef, standard tuning. Notes: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half), D4 (half), E4 (half).
- D. S. (Drum Set): Bass drum (H) and snare drum (S). Notes: H (half), S (half), H (half), S (half), H (half), S (half).

Measure numbers: 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119.